

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Doctorado en Literatura Latinoamericana

En las fauces del jaguar

Heterodiscursividad y representaciones amazónicas en cuatro novelas colombianas

Alexis Francisco Uscátegui Narváez

Tutor: Santiago Andrés Cevallos González

Quito, 2021

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

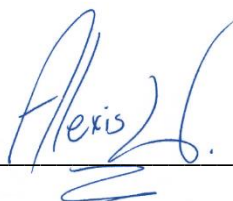
Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Alexis Francisco Uscátegui Narváez, autor de la tesis intitulada “En las fauces del jaguar. Heterodiscursividad y representaciones amazónicas en cuatro novelas colombianas”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Junio de 2020

Firma: _____



Resumen

El canon vigente en Colombia no ha reconocido las representaciones amazónicas como un hito clave en la historiografía literaria. Ha ignorado sobremanera que existen diversos proyectos novelísticos, en los cuales se representa la selva y sus múltiples manifestaciones discursivas como un importante lugar de enunciación cultural; en otras palabras, ha desdeñado una serie de novelas elementales cuyos contenidos enseñan que el espacio amazónico aporta significativamente al panorama de las letras nacionales. Por eso, con esta disertación doctoral, se abre la posibilidad de valorar la fuerza inventiva de cuatro novelas que tienen enunciamentos amazónicos diversos: *En el corazón de la América virgen* (1924) de Julio Quiñones, *El paraíso del diablo* (1966) de Alberto Montezuma, *Perdido en el Amazonas* (1978) de Germán Castro y, *Finales para Aluna* (2013) de Selnich Vivas. Me interesó analizar estas novelas porque en sus líneas narrativas se hallan resguardados múltiples acontecimientos que invitan a conocer cómo se dinamiza la cultura del bosque tropical, así como también muestran, desde otra perspectiva, cómo la Amazonía colombiana ha padecido diferentes violencias por parte de colonos.

En esta óptica, las cuatro novelas en mención expresan desde distintos registros discursivos lo que es esencial para comprender algunas manifestaciones amazónicas de Colombia. Julio Quiñones publicó en Francia *En el corazón de la América virgen* para indicar de forma embrionaria que la selva es un nicho donde abunda el canto, la danza y el rito como enunciamento cultural. Algo diferente podría decirse de *El paraíso del diablo* de Alberto Montezuma, cuya propuesta funciona como un trasunto de la explotación cauchera acaecida en la floresta por los esbirros de Julio César Arana. *Perdido en el Amazonas* de Germán Castro plasma un episodio en el que se mezcla la ambición humana con el poderío cultural de aquellas comunidades indígenas que aún no han tenido contacto con la civilización. *Finales para Aluna* de Selnich Vivas, por su parte, revela los conocimientos amazónicos que se complementan en la *Otra Selva*; es decir, comparte una imagen de múltiples identidades móviles, que a su vez están ligadas al rito como un órgano palpitante de la Amazonía dentro de la Selva Negra de Alemania y el contexto académico de Occidente.

Aunque dichas novelas se escribieron en distintas épocas y con estrategias narrativas diferentes, tienen diversos elementos en común: proyectar la selva como un

lugar cultural en constante transformación que no ha sido suficientemente valorado por el Estado. De ahí surge mi propósito en ubicarlas en el sitio que se merecen dentro de la novelística colombiana. Incursionar el estudio de las representaciones amazónicas es fundamental no sólo porque hay una insuficiente recensión en el medio cultural, sino, también, porque la Amazonía también es una expresión literaria que ha permanecido fuera de la órbita del discurso especializado. Así, a través del presente trabajo reflexivo, ampliaré el proyecto teórico que Antonio Cornejo Polar heredó a aquellos que creemos que la literatura tiene un amplio y diverso campo enunciativo.

Palabras clave: heterodiscursividad, representación, novela, enunciación, Amazonía, jaguar, selva, cultura

A Tefa, Joyce y Valéry, mi familia.

Agradecimientos

Haber escrito esta disertación doctoral me condujo a retos y ritos de consecuencias extremas. Todo comenzó en 2014, cuando viajé a la selva amazónica del Perú para participar en calidad de ponente en el “I Congreso Internacional de Literaturas Amazónicas”. Allí inició mi travesía e interés por aprender acerca de la cultura bosquesina, sobre todo, de aquella que se logra apreciar con deleite en la literatura latinoamericana. En aquel entonces, me convencí de que efectivamente hay un aporte epistémico en este tipo de estéticas. Lo corroboré cuando leí *Finales para Aluna*, novela que me obsequió en Pucallpa el profesor Selnich Vivas y que ahora hace parte de este estudio. De entrada, esta narrativa me enseñó a leer de manera diferente *La vorágine* de José Eustasio Rivera y *Canaima* de Rómulo Gallegos, no como textos exotistas ni paradisiacos, sino, más bien, como libros densos en imaginarios ancestrales que desarrollan una nueva mirada crítica.

En 2015, cuando ingresé al Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana, de la Universidad Andina Simón Bolívar, tuve la oportunidad de conversar con el profesor Fernando Balseca sobre el apasionado tema de la selva. Él, generosamente, me recomendó leer *Amazonía: el río tiene voces* de Ana Pizarro; con ese documento pude hacer mis primeros aterrizajes analíticos, ya que comprendí que la floresta está atravesada por el río Amazonas, y, en su caudal, se encuentran impregnadas múltiples voces e historias que no han sido suficientemente valoradas por los estudios literarios. Durante este mismo año, descubrí la novela *En el corazón de la América virgen* de Julio Quiñones, una novela coetánea a *La vorágine* y con un gran contenido etnográfico, lo cual me motivó a conocer a fondo la diversidad de lo que en este trabajo considero como representaciones amazónicas.

Así fue creciendo el corpus novelístico como objeto de estudio. Ya tenía dentro de mi plan de tesis dos novelas, que, en paralelo, generaban un arco de casi un siglo de historia. No obstante, aún tenía que incorporar dos novelas más que me permitieran entender otro tipo de dinámicas culturales presentes en la Amazonía colombiana. En este devenir fueron muy importantes las tertulias que tuve con mi mejor amigo, Édison Duván Ávalos, con quien compartimos muchas vivencias durante la colegiatura y quien amablemente me recomendó incorporar en mi investigación la novela *Perdido en el Amazonas* de Germán Castro Caycedo, y quien, además, me motivó a escribir mi libro

Narrar la selva (2017), que precisamente trata el tema de las representaciones amazónicas en América Latina.

Ya tenía en mi escritorio tres novelas para iniciar mi trabajo doctoral, pero requería de una novela más. Afortunadamente, como si la selva misma me guiara en este camino, o como si el jaguar me invitara a conocer su imperio verde, encontré en un puesto de venta de libros usados *El paraíso del diablo* de Alberto Montezuma Hurtado, obra que devela las violencias acaecidas en la selva colombiana. Al mismo tiempo de haber completado mi objeto de estudio y mi plan de tesis, las asesorías del profesor Santiago Cevallos González fueron fundamentales, con su ayuda ininterrumpida logré escribir los capítulos que conforman este estudio.

En 2016, en la Amazonía brasileña, en el marco de la Jalla (Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana) pude intercambiar palabras con Ana Pizarro; siempre he admirado su trabajo y sus recomendaciones fueron clave para concretar mi estudio, sobre todo cuando ella me comentó que lamentablemente hemos visto a la Amazonía sin verla; esto es, que no hemos comprendido aún el valioso aporte de la selva dentro del extenso interregno literario y cultural de América Latina. Así, con este tipo de participaciones en eventos académicos pude convencerme de que efectivamente existe la posibilidad de construir un discurso crítico que permita entregar el sitio que se merece a las literaturas amazónicas.

A todas estas personas que he nombrado hasta aquí les extiendo mi humilde gratitud. Gracias a ellos debo mi carácter obstinado por alcanzar la madurez crítica, gracias a ellos logré escribir mis primeras páginas sobre lo que representa el sentido amazónico presente en la novelística colombiana. Asimismo, debo este éxito académico a Leonardo Valencia, Juan Duchesne Winter, Gina Saraceni, Javier Rodrizales, Michael Handelsman y Selnich Vivas, pues ellos también orientaron gran parte de lo que hoy entrego al mundo intelectual.

Agradezco a mi familia, el átomo que conmovió todo mi ser a esta extraordinaria lucha. Ellos tuvieron toda la paciencia y la comprensión del mundo para apoyar mi estancia doctoral en Quito. También me enseñaron que las presentes novelas no son simples narrativas de un mundo silvestre, sino proyectos culturales dignos de vivir y estudiar.

Finalmente, los estudios de doctorado, la investigación y la escritura final de esta tesis fueron posibles gracias al programa de becas de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Asimismo, a la Universidad Mariana de Colombia, institución

que me concedió una comisión de estudio con el fin de adelantar mi formación doctoral en Ecuador.

Tabla de contenidos

Figuras	15
Glosario	19
Introducción	21
Capítulo primero Heterodiscursividad: del imaginario de infierno verde a la representación de la <i>Otra Selva</i> como discurso cultural.....	31
1. La Amazonía como construcción heterodiscursiva	32
2. Perspectivas conceptuales sobre la heterogeneidad literaria	41
Capítulo segundo <i>En el corazón de la América</i> de Julio Quiñones: el testimonio y la voz de origen “Gitoma”	51
1. El lugar de enunciación de <i>En el corazón de la América virgen</i>	53
2. La palabra de origen “Gitoma” en diálogo con la voz testimonial	63
3. Jaguarización, el <i>rafue</i> y <i>bakaki</i> como fuentes de conocimiento	69
4. La política del don y la exogamia como tabú	88
Capítulo tercero <i>El paraíso del diablo</i> de Alberto Montezuma: de la voz autobiográfica al espectro histórico del ciclo cauchero	103
1. Del camuflaje autobiográfico al flujo histórico	105
2. El foráneo en el lugar del <i>Otro</i>	115
3. El sistema de concertaje y “El paraíso del diablo”	118
4. El <i>nomos</i> y la invocación de la selva	130
5. La tecnología subversiva del <i>maguaré</i>	134
Capítulo cuarto <i>Perdido en el Amazonas</i> de Germán Castro Caycedo: de la pérdida de la soberanía a la profanación de la <i>anáneko</i>	141
1. El periodismo narrativo en Colombia con aliento de selva	143
2. Potencia discursiva y la configuración de lo sagrado	150
3. La <i>anáneko</i> y sus fuentes de conocimiento milenarismo	159
4. El <i>cariba</i> blanco y su régimen de terror	174
Capítulo quinto <i>Finales para Aluna</i> de Selnich Vivas Hurtado: tensiones, tránsitos y devenires entre la Selva Negra y la Amazonía	185
1. <i>Finales para Aluna</i> y su lugar de enunciación	187
2. Decapitación de los saberes amazónicos	193
3. Máscaras y sus límites de representación	199
4. El polvo ínfimo y el arte de la ensoñación	204
Conclusiones Senderos del jaguar y la anaconda: la selva como construcción discursiva en la novelística colombiana	223
Lista de referencias	239
Anexos	253

Anexo 1: Archivo de la Armada Nacional sobre el extravío de Julián Gil. <i>Perdido en el Amazonas</i>	253
Anexos 2: Comentario de la novela de Quiñones en <i>Le Temps</i> , edición de febrero de 1925. Archivo compartido por Raimundo Pinaud.....	254
Anexo 3: Selnich Vivas promueve la palabra dulce de los ancestros	255

Figuras

Figura 1. *Au cceur de L'Amérique virge* de Julio Quiñones. París, 1924.

Figura 2. *En el corazón de la América virgen* de Julio Quiñones. Bogotá, 2016.

Figura 3. *El paraíso del diablo* de Alberto Montezuma. Madrid, 1966.

Figura 4. *Perdido en el Amazonas* de Germán Castro Caycedo. Bogotá, 1978.

Figura 5. Portada de *Perdido en el Amazonas*, edición especial de Editorial Planeta, 2002.

Figura 6. Epitexto de la Editorial Planeta para la edición especial de *Perdido en el Amazonas*, 2002.

Figura 7. *Finales para Aluna* de Selnich Vivas. Medellín, 2013.

Figura 8. *Stolpersteine. Poemas-Traspiés* de Selnich Vivas. Bogotá, 2008.

Leer la selva hoy es apenas un ejercicio académico; implica un reto espiritual de consecuencias éticas y políticas. Quienes se han aventurado en esta travesía han partido por lo general de prejuicios epistémicos, el infierno verde, desde el cual es fácil desvirtuar y estereotipar el universo filosófico que sustenta las culturas del bosque.

Selnich Vivas, *Fakádote jazikina: leer la selva*.

Glosario

- Anáneko*: Casa multifamiliar
- Bakaki*: Relato de iluminación sagrada
- Butina*: Afluente del Amazonas
- Cazabe*: Bebida a base de yuca
- Cariba*: Hombre malo
- Ciguri*: Cacto sagrado
- Curupira*: Protector de la selva
- Dijoma*: Deidad de la selva
- Gimeray*: Afluente del Amazonas
- Gitoma*: Héroe de la comunidad Uitoto
- Guacurí*: Flor amazónica
- Hevea*: Árbol de caucho
- Icaro*: Canto ancestral de la Amazonía ecuatoriana
- Ichareyma*: Forastero
- Iquirino*: Especie de hormiga
- Jaibaná*: Chamán
- Jagagi*: Hilo de aliento de los ancestros
- Jágiyi*: Aliento de vida de los ancestros
- Jibina*: Planta de coca
- Júarai*: Cilindro de madera o tambor
- Juttñamuy*: Modelador del universo Uitoto
- Kánieni*: Gente de hormiga
- Kirigai*: Canasto del conocimiento
- Komuiyano*: Mandato sagrado
- Maguaré*: Cilindro de madera o tambor
- Mambear*: Masticar coca en virtud de un diálogo ancestral
- Mika*: Dialecto Uitoto
- Mirití*: Afluente del Amazonas
- Murui-muinai*: Comunidad amazónica conocida también como Uitoto.
- Nikai*: Ensueño

Nuio: Boa

Nuida: Planta amazónica

Obiyakai: Cerbatana

Okima: Ritual amazónico

Oyma: Sabedor

Rafue: Canto de poder ancestral

Rodorite: Fiesta de paz y resurrección

Ruakiai: Canto ancestral

Scalp: Cuero cabelludo

Taifé: Demonio de la selva

Tageiri: Clan de la Amazonía ecuatoriana

Tutuco: Peste

Tzantza: Práctica de reducción de cabezas

Umuyrutique: Octogenario Uitoto

Uaira: Sonajero o cascabel

Una uai: Planta de yagé

Waotededo: Dialecto de la Amazonía ecuatoriana

Winchester: Escopeta

Yarókagiroi: Gusano gigante

Yera: Tabaco líquido

Yuri: Clan amazónico

Introducción

La selva es una especie de *basso continuo* en los imaginarios de la Amazonía, una presencia inquietante que siempre está latente en el discurso oral y en el escrito, como espacio, como figura, como sonido o como silencio. La selva es como el fuego para el viajero que lo mira desde el río: una monotonía variante, una belleza en permanente transformación. [...] Como pocos lugares, ella es un centro impulsor de energías del imaginario. Son energías que enfrentan al hombre con sus propias tensiones y fracturas internas. Es un universo mítico y mistificante al mismo tiempo. Su proximidad, su vivencia, estimulan la necesidad de la expresión.

Ana Pizarro, *Amazonía: el río tiene voces*

Heterodiscursividad es la categoría propuesta en este trabajo para interpretar y reflexionar de manera crítica sobre la importancia cultural que entrega la representación de la Amazonía en cuatro novelas colombianas. El desarrollo de esta concepción permitió afirmar una idea central que me acompañó en este sendero: Las novelas *En el corazón de la América virgen* (1924) de Julio Quiñones, *El paraíso del diablo* (1966) de Alberto Montezuma, *Perdido en el Amazonas* (1978) de Germán Castro, y *Finales para Aluna* (2013) de Selnich Vivas proponen diversos elementos amazónicos que permiten promover la heterogeneidad literaria en Colombia. De esta manera, la presente investigación expone criterios para repensar la novelística nacional desde un particular lugar de enunciación, la selva.

El presente trabajo consiste en interpretar las cuatro novelas en mención desde múltiples discursos, sentidos, relaciones y diferencias. Como propuesta crítica, considero este corpus dentro de la noción de heterodiscursividad por el modo diverso de narrar y representar la selva, cuya estética no ha tenido mayor recensión por la crítica literaria especializada, y porque, además, pone en cuestionamiento el canon de la literatura nacional. Dichas obras, conjuntamente con las novelas *La vorágine* (1924) de José

Eustasio Rivera y *Toá* (1933) de César Uribe Piedrahita, pueden trazar casi un siglo de trayectoria sobre este tipo de narrativas en el país; de ahí que mi investigación sobre esta problemática constituye un aporte significativo para los estudios de las letras latinoamericanas.

Mi trabajo busca realizar interpretaciones renovadas sobre las cuatro obras publicadas en distintos momentos culturales de la historia en Colombia. Revalorar sus enunciaciones amazónicas exigió un estudio riguroso, ya que sus perspectivas permitieron realizar una reconfiguración de la heterogeneidad que ha quedado oculta bajo la sombra imponente de los cánones. Para aludir un ejemplo particular, durante el siglo XX en Colombia se mantuvo un cierto tipo de canon novelístico promovido en diferentes manuales de literatura. Se pensó, entonces, que la Amazonía¹ como región era incapaz de aportar al discurso cultural del país, lo que me llevó a pensar que mucho menos podría contribuir al panorama de las letras a partir de su lugar de enunciación. Además, se ignoró que aquellas narrativas representan la defensa de la naturaleza, las tradiciones, las cosmovisiones y las formas de vida de aquellas comunidades bosquesinas que se encontraban a punto de desaparecer a causa de modos de producción capitalistas.

Todo esto permite suponer, en la presente tesis, que es necesario mostrar que la narrativa de la selva, en este caso de Colombia, es diversa, sugestiva e importante, ya que “lo interesante de leer literatura no es ver en qué se parecen los autores de una misma generación o de una misma escuela, sino observar en qué difieren, en qué se disienten unos de otros, pues la gran literatura es aquella que no se ajusta a ningún molde establecido” (Balseca 2019, 12). El aporte de Balseca permite desmontar aquellos paradigmas creados para ceñir una idea de literatura. En otras palabras, invita a pensar que efectivamente existe la posibilidad de sacar a flote otro tipo de enunciaciones cuyos contenidos son diferentes.

Independientemente del valor enunciativo de las cuatro novelas, cada una desde su registro discursivo tensiona la esteticidad del centro literario, es decir, con sus propias particularidades marca la diferencia dentro de lo que se conoce como novela colombiana.

¹En la presente investigación lo heterodiscursivo es una categoría de análisis y reflexión porque permite mirar la representación de la selva desde una mirada diversa, diferente y que a su vez admite la transformación de sus valores culturales. Por eso, Pizarro (2004) insiste en “conocer la Amazonía en sus rasgos identitarios es una forma de colaborar con su auto-identificación, diversificada por diferentes grupos indígenas, [...] por universos míticos, por modos de entrada en la cultura ilustrada y por formas violentas de contacto e ingreso a la modernización. Conocer la Amazonía es una forma de apropiarla para el continente que la ha mirado sin verla” (185-6).

Por eso, es importante la inserción de estas narrativas, ya que permite ampliar el proyecto de heterogeneidad literaria que propuso el crítico Antonio Cornejo Polar, y porque también reivindica la posibilidad de pensar en la región amazónica como espacio literario, como discurso simbólico que consolida y diversifica la cultura más allá de lo nacional: “esta mirada permite, quizá, pensar la historia regional a partir de la historia de un área cultural, desde la importancia de lo diferenciado, de lo singular. Esta perspectiva remite, entonces a reflexionar nuevamente el concepto de lo regional, que rompe con lo geográfico e integra lo histórico cultural” (Acosta y Viviescas, 2016, 14).

El anterior propósito se llevó a cabo a través del presupuesto metodológico de la hermenéutica literaria propuesto por Paul Ricoeur. El filósofo francés expresa que la hermenéutica “no es descubrir una intención oculta detrás del texto, sino desplegar un mundo delante de él” (2000, 340). Dicha acotación es fundamental para orientar mi disertación, porque, al tratarse del análisis de un determinado corpus novelístico, es necesario ampliar los sentidos presentes en sus contenidos. En este caso particular, al tratarse de novelas que representan distintos discursos amazónicos, es esencial proyectar sus enunciamientos como un hito clave dentro del panorama de la literatura colombiana, puesto que, a pesar de que existe una novelística nacional como imagen de unidad, cada novela posee un conjunto de características que permite pensar en su diversidad que va más allá de un paradigma cultural.

En esta perspectiva, Ricoeur (2000) señala que la novela es un texto cuya función narrativa exhibe una enunciación metafórica en la que hay que prestar suma atención a su cúmulo de elementos heterogéneos y discordantes. Un acontecimiento desarrollado en el plano argumentativo, por ejemplo, no es un simple acto; detrás de ese suceso hay múltiples temporalidades y espacios que en su conjunto componen la acción humana. Dicho acontecer es la representación que ha establecido el autor en su obra y que, en cierta medida, la deja abierta al lector para que ponga en juego su horizonte de expectativa. Es ahí donde adquiere importancia el ejercicio interpretativo, en el que el decir del hermeneuta “es un re-decir, que reactiva el decir del texto” (147). De esta manera, al interpretar las tramas narrativas de las novelas en mención, se están rehaciendo los enunciamientos metafóricos, de tal modo que se pone en escena un nuevo punto de referencia. Esto no quiere decir que hay que forzar a la novela para que transmita cosas que no fueron contempladas por su autor, pero sí iluminar aquellos elementos que están en diálogo intertextual. Al respecto, Eco (2002), en “Sobre algunas funciones de la literatura”, expresa que los textos literarios, por su lenguaje ambiguo o desautomatizado

pueden interpretarse libremente; no obstante, es necesario mantener cierto respeto por su intención textual, ya que no se puede caer en una especie de herejía crítica al intentar mostrar cosas que el autor nunca quiso decir. Por eso, Ricoeur (2000) explica que la hermenéutica tiene como gesto reconocer las condiciones históricas a la cual está sometida toda comprensión humana bajo el régimen de la finitud (334).

Cada novela interpretada en la presente tesis está marcada por un pasado histórico. La selva, representada de maneras diferentes por cada autor, comparte una reconstrucción de un tiempo y un espacio que resguarda experiencias humanas que merecen ser estudiadas; para ello, es necesario entrar en el texto con mayor profundidad para hallar el atributo metafórico, esto es lo que Ricoeur (2000) denomina, el *efecto de sentido* (23). Mientras que para Gadamer (2003) la hermenéutica es el arte de la interpretación, para Ricoeur (2000) es “explicitar el tipo de *ser-en-el mundo* desplegado en el texto” (107); a saber, ir del texto a la acción, porque es en la acción figurada o representada en el texto donde se aposenta la carga semántica, para luego comprender lo metafórico. Así las cosas, la hermenéutica no se limita a un ejercicio de comprensión, más bien se constituye en una intuición intelectual donde el intérprete ha reconstruido la dinámica interna del texto para asimilar su *multivocidad*, con el objetivo de proyectarla al exterior mediante la representación de un mundo habitable que ofrece la literatura (Ricoeur 2000, 34).

Lo anteriormente expuesto por Ricoeur (2000) me permitió en la presente tesis tener elementos suficientes para cumplir con el propósito principal de la hermenéutica, que, en resumidos términos, es encontrar el sentido inmanente del texto analizado como un discurso que despliega un mundo operable de múltiples sentidos, puesto que “la lectura es posible porque el texto no está cerrado en sí mismo, sino abierto hacia otra cosa” (140).

Gracias al aporte de Leonardo Valencia, en su libro *Moneda al aire* (2017), se sabe que el estudio de la novela merece un avance en el reconocimiento intelectual de sus posibilidades (20). Valencia recurre a la analogía de la moneda-novela para decir que su importancia no se encuentra en el anverso o reverso, sino en el momento en que el crítico logra contemplar su valor cuando esta gira en el aire. Dicho propósito se puede lograr a través de un andamiaje interpretativo, donde se deja de lado la simplificación que la crítica utilitaria suele realizar.

De esta manera, propongo un trabajo hermenéutico que permita precisamente que el material novelístico muestre su heterogeneidad inagotable. Por eso, mi disertación se presentará a través de los siguientes capítulos:

En el primero, centraré mi esfuerzo en proponer la concepción de heterodiscursividad a partir de la propuesta crítica de Antonio Cornejo Polar referente a la heterogeneidad literaria. Mi disertación, en este capítulo de largo aliento, cuestionará el centro literario establecido en Colombia, de tal manera que intentaré resaltar los discursos de la selva a través del estudio de cuatro novelas que han sido desdeñadas por la crítica especializada. Esto permitirá abrir la discusión en la tesis que he planteado, en cuanto la novelística colombiana es altamente heterogénea en valores estéticos y discursivos. Mi categoría de análisis pone a tambalear el discurso oficial, ya que existen varias literaturas heterogéneas (entre ellas amazónicas) dentro de una misma unidad nacional, que, a su vez, son discursos literarios divergentes, con autonomía relativa y funcionalidad propia. El concepto de heterogeneidad de Cornejo ayudará a desentrañar la multiplicidad de sentidos, concepciones y visiones del mundo amazónico representado en el presente corpus, que está inmerso en la compleja y diversa realidad literaria. De esta suerte, la teoría de Cornejo va acompañada por conceptos clave propuestos por Ana Pizarro, Hugo Niño, Juan Duchesne, Françoise Perus y Selnich Vivas, quienes, desde sus aportes investigativos, establecen un adecuado aparatage crítico para discutir las manifestaciones amazónicas presentes en la literatura.

Pizarro (2009), en su libro *Amazonía: el río tiene voces*, por ejemplo, determina que el universo cultural de la Amazonía ha sido atravesado por diversos discursos y voces, entre ellos se encuentran: el viajero de la conquista, los científicos botánicos, los caucheros y siringueiros, los intelectuales, los literatos y la modernidad. La crítica chilena utiliza la metáfora del río para decir que la selva debe ser valorada desde una perspectiva diferente a la visión panóptica establecida por los Estados nacionales encargados de reproducir el horror heredado desde la Colonia. Asimismo, expresa que la selva tiene su propio enunciamento cultural, es una compleja unidad que no es solamente de tipo geofísico o ecológico, como en general ha sido visualizada, sino también con patrones que le otorgan un espesor cultural propio y diferenciador respecto a otros territorios del continente americano (24-5); por tanto, debe tener un lugar clave dentro de los estudios literarios.

Duchesne (2017a) también colige que la literatura amazónica merece mayor visibilidad en el panorama de la literatura latinoamericana, ya que en su contenido habita una voz que reivindica los imaginarios colectivos sobre la heterogeneidad cultural; por esta razón, el crítico dirá que leer la novela de la selva es leer el territorio como *locus* enunciativo. De hecho, en la heterodiscursividad existe una constelación de sucesos

culturales con la pluralidad de voces que narran acontecimientos desde otros lugares y momentos; es decir, desde una operatividad diferente a la que establecen los relatos de exclusividad histórica.

Niño (2008), por su parte, establece la noción de etnotexto para entablar un diálogo crítico sobre aquellas manifestaciones amazónicas presentes en la literatura. Para el investigador colombiano, este tipo de literatura no ha tenido mayor impacto en el panorama de América Latina, precisamente, porque las comunidades amazónicas representadas (vistas desde el centro letrado) no cuentan con un artificio mayor, por tanto, son estigmatizadas como sublitteraturas. Por otra parte, los estados centrales lucran económicamente de las regiones amazónicas, pero son incapaces de otorgarles un sitio preferencial, ignorando sus valores ancestrales, sus manifestaciones orales, letradas y modernistas que reafirman las dinámicas de un continente culturalmente heterogéneo.

Adicionalmente, Perus (1998), en su trabajo titulado *De selvas y selváticos*, ofrece un aparataje crítico para desarrollar la concepción de heterodiscursividad, a saber, las múltiples voces, instancias enunciativas y registros intercalados dentro del relato novelado, con el objetivo de comprender el valor enunciativo de las novelas abordadas en el presente corpus. De esta manera, la metáfora amazónica que entregan las presentes obras actúa como un heterodiscurso que atraviesa y critica paradigmas esencialistas, posicionando formas distintas de ver y entender la Amazonía, sin circunscribir escenarios paradisiacos e infernales como comúnmente se ha representado desde las crónicas de viaje.

El segundo apartado propondrá la interpretación de *En el corazón de la América virgen* de Julio Quiñones, obra, que desde su forma discursiva abre el desarrollo de lo que aquí se propondrá como novela de corte testimonial-etnográfico. Esta narrativa fue escrita primeramente en francés y publicada en París en 1924, año en el que la novelística colombiana oscilaba entre un lenguaje romántico e idílico. Esta obra, que ha sido relegada por la historiografía literaria, aporta sobremanera al tema de la representación del ciclo cauchero en las narrativas amazónicas latinoamericanas, ya que a través de la voz testimonial de Quiñones se reconstituye la voz de origen “Gitoma” de la Amazonía colombiana. En una suerte de contrapunto, ambas voces (testimonial y mítica) son elementales, puesto que, en su dinámica convergente a lo largo del relato, permitirán retratar los modos de vida de la comunidad Uitoto en toda su dimensión ancestral; de ahí, recurrí a Stanfield (2009), al comentar, que “los huitoto cuentan muchos mitos grandiosos reflejando la creación y evolución de ellos mismos y de su mundo; [...] el mito define,

enseña y preserva la cultura y la conciencia histórica” (31). Esta cita ayuda a nutrir la idea de que la novela de Quiñones está impregnada de múltiples imaginarios míticos que, al ser analizados, dan cuenta de una forma de vivir distinta, que va en interacción con los demás seres que habitan en la floresta.

Sin duda, Quiñones legó a la novelística colombiana un proyecto único en el cual se pone de manifiesto la metáfora de la diversidad, a través de una cultura bosquesina que ostenta innumerables prácticas que no han sido suficientemente estudiadas. El *rafue* y el *bakaki*, presentes en *En el corazón de la América virgen*, son rutas de iluminación, fuentes de conocimiento que regulan el bienestar colectivo en la selva, de ahí que este tipo de elementos, acompañados con el uso de plantas sagradas como la *yera* y el *jibina*, permite visionar otros niveles suprasensoriales que están plenamente vinculados con la vida ancestral.

El tercer capítulo tratará el desarrollo de la representación del ciclo cauchero en la Amazonía colombiana; para dicho fin analizaré *El paraíso del diablo*, novela que se concentra en develar el tema de los desgarramientos amazónicos y la subversión de los nativos en contra de la empresa cauchera de César Arana; para ello, su autor se apoyó en el discurso histórico para recrear su propia ficción narrativa que presenta gran afinidad con la temporalidad indeleble de *En el corazón de la América virgen*. La novela de Montezuma fue publicada en Madrid en 1966, en pleno apogeo del *Boom* latinoamericano; incluso, un año antes de que *La casa verde* de Mario Vargas Llosa fuese acreedora del Premio Rómulo Gallegos. Si bien es cierto que *La casa verde* evoca el tema del comercio del caucho², la novela de Montezuma también representa la violencia acaecida en la Amazonía, pero, en toda su dimensión real y brutal. Por esta razón, el discurso de la explotación del caucho presente en *El paraíso del diablo* no deja de “situarse en la dualidad de utopía y fracaso, encantamiento y engaño, infierno y paraíso, deslumbramiento y horror” (Pizarro 2009, 148).

Como capítulo cuarto, desarrollaré la lectura crítica de *Perdido en el Amazonas*, novela que transita entre el reportaje y el discurso novelado, aspecto clave para analizar la heterogeneidad literaria en Colombia, ya que su discursividad posee elementos propios que la diferencian del esteticismo de novela realista establecido por el lenguaje

²“La vez pasada habían sido unos extranjeros, unos ingleses, con el cuento de la botánica; se habían metido al monte y se llevaron semillas del árbol del caucho y un día el mundo se llenó de jebe salido de las colonias inglesas, más barato que el peruano y el brasileño, ésa había sido la ruina de la Amazonía” (Vargas 2008, 156).

institucionalizado³. En América Latina, tras haberse suscitado una nueva corriente conocida como el *Nuevo periodismo*, Germán Castro Caycedo en 1978 dio a conocer *Perdido en el Amazonas*, la cual, no tuvo mayor recensión en los medios, quizá porque el tema de la Amazonía no generaba repercusión dentro de la nueva oleada narrativa en Colombia. No obstante, el proyecto que entrega esta novela no se encasilla en representar el escenario dantesco tal y como se puede observar en *La vorágine*. Más bien sus líneas narrativas muestran el desgarramiento cultural y mítico de aquellos clanes amazónicos que se encuentran refugiados en lugares inhóspitos. De esta forma, Castro, con su trabajo de reportería, vindica dicho espacio sagrado como un territorio en continua transformación.

En el capítulo quinto, el estudio de *Finales para Aluna* permitió proponer una perspectiva diferente que se aleja de la noción de novela neoindigenista. La presente obra determinará una voz sugerente (nativa lésbica) que fija un diálogo de la cultura amazónica de Colombia con cultura ilustrada de Europa. En palabras actuales, se puede acotar que su propuesta narrativa puede ser anticolonialista, porque desvirtúa el progreso de las multinacionales presentes en América Latina. De ahí se valida su singularidad discursiva adoptada por su sujeto enunciativo (autor) promoviendo la mediación filosófica de la Amazonía y su cántico ancestral.

Selnich Vivas publicó *Finales para Aluna* en 2013; sin dejar a un lado la recepción crítica que ha alcanzado durante la segunda década del siglo XXI, es oportuno revisar innumerables elementos culturales que están presentes en su plano narrativo y su densidad heterodiscursiva⁴, así como también la idea de que la novela que representa la Amazonía va más allá de la integración de lo nativo al proyecto nacional; en otras palabras, permite entender cómo se resignifican los conocimientos amazónicos desde la *Otra Selva*, en este caso particular, desde la Selva Negra de Alemania.

Hacia el final de este trabajo, compartiré una serie de conclusiones (a manera de epílogo) donde explico por qué la heterodiscursividad ayuda a ampliar el panorama de la novelística colombiana. En este último apartado, sostendré la idea de que la particularidad de las novelas promueve la sabiduría de los pueblos bosquesinos, pero también muestra

³Me refiero al lenguaje institucionalizado, al conjunto de términos que utiliza la academia para rotular, clasificar, caracterizar y definir un cierto tipo de novela.

⁴Porpongo esta categoría para caracterizar las novelas objeto de estudio y porque además ayuda a vislumbrar múltiples voces amazónicas. Cada discurso asocia distintos registros que fluctúan entre lo testimonial, lo histórico, lo etnográfico, lo mitológico, lo periodístico y lo filosófico; sobre esta última, por ejemplo, González Echevarría (2011) señala que “es el elemento mediador en la narrativa latinoamericana moderna por el lugar que ocupa esta disciplina en la articulación que han hecho los estados latinoamericanos de los mitos fundadores” (45).

cómo la Amazonía se transforma constantemente, ya que la representación de la selva en la literatura tiene una operatividad y función variable (Pizarro 2009, 171). Dicha posición funge como un discurso que interpela al centro literario, poniendo en relación ficción e historia para establecer relaciones intrafronterizas; en palabras de Agamben (2013), se trataría de la estrategia de entrelazar varios puntos para remitir a un centro común que, en este caso singular, funciona como un producto de representación cultural.

En esa medida, logré comprender que las novelas aquí estudiadas representan un universo cultural donde se sustenta un cúmulo de imaginarios disruptivos. Por esta razón, es necesario otorgarle un sitio en la literatura colombiana, ya que se ha dado mayor importancia a otras expresiones literarias. En un sentido filosófico, las presentes novelas pueden entenderse como un rizoma que despliega múltiples características porque, precisamente, el rizoma “conecta con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no se remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos” (Deleuze y Guattari 2002, 24-5). Y, en este caso, identifiqué que los valores enunciativos más importantes de la literatura colombiana y latinoamericana también están presentes en las novelas objeto de estudio, que gracias a un amplio horizonte de miras se podrá destacar sus elementos rizomáticos que desembocan en un conocimiento diverso.

Finalmente, está por demás decir que es importante revisar la entrevista (ver Anexo 3) que realicé al escritor y académico Selnich Vivas, quien amablemente me compartió sus conocimientos adquiridos en la selva amazónica de Colombia y que, de alguna manera, dichos saberes alumbran varias ideas que he planteado a lo largo de este trabajo investigativo. Este aporte compartido por Vivas, ayuda a comprender múltiples elementos y fenomenologías presentes en el espacio amazónico de los Murui-muinai (hijos de la coca, la yuca y el tabaco). En su voz está presente la palabra dulce de los ancestros, aquellos guías espirituales que enseñan el uso adecuado de los conocimientos derivados de la danza, el canto, la vida ritual y, sobre todo, la intercomunicación con las plantas maestras y los seres elementales.

Capítulo primero
Heterodiscursividad:
del imaginario de infierno verde a la representación de la *Otra Selva*
como discurso cultural

Este capítulo contiene dos acápites fundamentales. El primero tiene que ver con el desarrollo del concepto de heterodiscursividad, así como también problematizar el estigma de infierno verde que se ha impuesto a aquellas narrativas encargadas de representar las culturas del bosque tropical. Propongo esta categoría porque permite ampliar el panorama de la novelística colombiana que ha dejado de lado las características enunciativas provenientes de la selva, así como también, ha ignorado el reconocimiento de un discurso alterno que dignifica la vida nativa y su permanente transformación sociocultural, ya que “la Amazonía está lejos de ser una unidad homogénea” (Pizarro 2009, 21). Sin caer en la idealización del mundo selvático, las novelas aquí estudiadas resaltan diversas tradiciones ancestrales, pero también dan a conocer cómo la selva presenta una configuración heteronímica; es decir, hay una suerte de identidades móviles que hacen que este territorio presente una diversidad diversa (22).

Luego de revisar los estudios más importantes sobre la novelística colombiana propuestos por Raymond Williams, Antonio Curcio, Seymour Menton; teniendo en cuenta que para Bajtín (1989) la novela es un género no cristalizado, a saber, que aún se puede ampliar su sentido artístico y, para Kundera (2009), la novela participa en la sucesión de nuevos significados y descubrimientos, he considerado que mi objeto de estudio son representaciones amazónicas porque desde su heterodiscursividad rompe el estigma de seres salvajes que se les ha atribuido a los nativos de la selva. Así, este tipo de narrativas funcionan como un discurso alterno que establece un campo de significación cultural diferente (a lo que producen las élites letradas) donde subyacen otros dispositivos que permiten pensar en *otras* representaciones posibles.

Cabe señalar que la representación de la Amazonía en la literatura colombiana ha sido prácticamente desdeñada por la crítica actual, de hecho, la ha encasillado dentro de lo que se conoce como idealización arcaica o indianismo romántico. Asimismo, son escasos los fundamentos teóricos que permiten entender su enunciamiento cultural. Por esta razón, en el segundo apartado es necesario proponer un diálogo conceptual entre los

críticos más sobresalientes de este campo, quienes ofrecen aparataje suficiente para comprender las características de lo que propongo como heterodiscursividad. Ante todo, considero factible repensar la categoría de “heterogeneidad literaria y cultural” que propuso Antonio Cornejo Polar, que, si bien estableció un devenir divergente dentro de un mundo de múltiples literaturas en Latinoamérica, aún es necesario incluir la representación amazónica como parte de dicho proyecto teórico. Además, es importante revisar los trabajos de Ana Pizarro, Ángel Rama, Hugo Niño, Juan Duchesne, Françoise Perus y Selnich Vivas, quienes, desde sus aportes investigativos, también promueven elementos clave para dilucidar los discursos amazónicos presentes en el corpus objeto de estudio.

1. La Amazonía como construcción heterodiscursiva

Allí donde aparece el hombre blanco,
allí aparece el hambre y la muerte.
Allí donde se escucha el horrible ruido
de las máquinas modernas,
allí se escucha la agonía de la selva.
Primero muere la selva...
Después moriremos todos.

Jikiti Buinaima, *El espíritu de la selva*

Pizarro (2009) señala que la Amazonía es un área geográfico-cultural con una turbulenta historia (23) de quinientos años donde se ha visto el ingreso de los arcabuceros colonizadores, los evangelizadores, los exploradores botánicos, los extractores caucheros y demás personas y entidades que han promovido el socavamiento de los entornos naturales para dar paso a los procesos de civilización y modernización. Este desenvolvimiento de repercusión histórica ha generado una recreación de la selva a partir de diversos discursos que han hecho que su esencia no se mantenga estable, sino más bien su entorno se despliegue a través de innumerables formas de vida, de mundos operables con múltiples sentidos y pensamientos, de autonomías con funcionalidad propia, de temporalidades y espacios divergentes y de formas distintas de ver y entender el mundo. Esto hace que la región amazónica no debe ser vista como una unidad homogénea de

valores prístinos, todo lo contrario, debe percibirse como un territorio impregnado de imaginarios diversos, de estéticas diferentes, de identidades móviles, de voces dispares; en resumidos términos, la Amazonía es hoy una región en donde pone en juego los elementos de una diversidad única en el mundo (Pizarro 2009, 154).

Desde una perspectiva foucaultiana entendemos por discurso⁵ al cúmulo de enunciados y secuencias de signos que constituyen un sistema de existencias particulares (Foucault 1970,181). En esta dimensión, las novelas (objeto de estudio) al ser unidades significantes, tienen la capacidad de producir enunciados que permiten representar las singularidades discursivas de los distintos grupos humanos que habitan en la selva. La clave para entender el constructo cultural de la Amazonía también está en saber analizar el componente literario como discurso; esto es, comprender los distintos registros y voces que constituyen a este territorio.

Bajo este prisma conceptual, me interesa analizar sobremanera los dispositivos literarios que se han encargado de representar la Amazonía como discurso. Para dicho alcance, he detenido mi lupa de análisis en cuatro novelas colombianas cuyo eje transversal consiste en narrar –desde diversos registros– los embates que ha padecido la selva amazónica desde el auge cauchero hasta las dinámicas neocoloniales que abren paso a la modernización. Frente a este escenario, las novelas que hacen parte del corpus no han sido ajenas a tal influjo, ni tampoco a las prácticas ancestrales que reflejan una visión de mundo singular y que a través de la vida ritual ha frenado el avance del impulso arrasador. No obstante, no quiero decir que este tipo de novelas se aferran a la idea de representar la selva como un lugar incólume, por el contrario, una de sus tantas facetas es promover aquellas voces que han sido silenciadas por el discurso elitista (que pobremente ha visto la floresta como infierno, como trampa mortal) poniendo de relieve otro tipo de enunciamientos que son necesarios para mantener el hábitat de los seres humanos, animales, vegetales y elementales. Por eso, mi intención es mostrar cómo, leídas desde una óptica renovada y un ejercicio interpretativo sensible a sus discursos, las presentes novelas vislumbran un eco prodigioso, en el que la selva se distancia de aquellos estigmas que la hacen ver como un átomo de barbarie, como una zona que adolece de cultura.

⁵Para Hall (2013) la sociedad está constituida discursivamente, cada práctica ejercida por el sujeto contiene un discurso que lo identifica como agente cultural. El discurso establece una ideología particular, una esfera política disímil, así como también sustenta perspectivas de diferente tenor. De igual manera, el pensador jamaquino señala que todo discurso contiene un sistema de narración, en el que está presente un campo amplio de enunciaciones que pueden ser representadas en el mundo.

En concordancia con lo anterior, considero que las novelas analizadas son dispositivos literarios que representan, de una manera diversa, los valores discursivos (conocimientos, saberes, creencias, costumbres e imaginarios) de una determinada comunidad de la Amazonía. Es importante otorgar esta denominación porque en su enunciamiento se encuentra representada las formas de vida del nativo, dejando en claro que no es ningún salvaje, como comúnmente se ha manifestado en otros discursos literarios, sino, más bien, resaltando que es un portador de conocimiento alterno al razonamiento occidental. Entre sus atributos, las novelas estudiadas cuestionan el estigma de primitivo que se le asignó al indio cuando se creía que sus tradiciones no eran compatibles con las costumbres heredadas de Occidente. Sus planos narrativos reconocen las prácticas del indígena que son igual de importantes que cualquier otro tipo de conocimiento producido en el mundo. Por eso, este tipo de novelas en Colombia son importantes porque sustentan discursos que ayudan a comprender que la selva no es un territorio infernal o tétrico, sino, también, que puede ser leída, pensada y representada como un espacio pluricultural.

Esta caracterización remite a pensar y cuestionar lo que usualmente se conoce como novela de la selva. Malaver (2001) explica que el término selva proviene del latín “silva”, que significa “bosque grande”, por tanto, el término “selvático”, señala el autor, alude a tosco, rudo o salvaje (31). Sin duda este tipo de definición, proveniente de Occidente, es lo que ha llevado a que este tipo de noción siga reproduciéndose en diferentes discursos y el literario no ha sido la excepción. La literatura en Colombia ha estado permeada de una tradición europea; desde la conquista, la cultura letrada ha producido un campo ideológico homogéneo que impidió el reconocimiento de la diversidad. Raymond (1991), por ejemplo, sostiene que una de las problemáticas que ha tenido el país en cuanto al reconocimiento de la heterogeneidad cultural y literaria es precisamente los dualismos ideológicos, ya que, en general, los novelistas han sido liberales y los críticos conservadores (43). Este tipo de sucesos ha llevado a que la literatura nacional no prospere y se mantenga supeditada a toda laya de comentarios *a priori*. Es más, los ociosos que siempre critican no se han detenido a ver cómo los discursos amazónicos operan en las letras, impidiendo que existan nuevas miradas.

El imaginario infernal surgió de la imaginación de los primeros exploradores que ingresaron a la selva para conquistarla. Del mismo modo, el estigma del salvajismo está latente en la violencia y crueldad suscitada por los invasores, más que en las propias prácticas de los nativos. Estas ideas pueden ser validadas si se revisa aquellas narrativas

que representan los arribos colonos al territorio de lo que hoy se conoce como Amazonía. En *El País de la Canela* de William Ospina, por ejemplo, el infierno verde se deriva de la conjunción de aquellas percepciones extranjeras que terminaron proyectando la zona boscosa como un lugar carente de atributos humanos:

Pero yo puedo explicar de otro modo esa convicción de los indios: nosotros en la selva necesitamos armaduras, cascos, vísceras y miles de cuidados, para protegernos de los insectos, de las plagas, del agua y del aire. Vemos amenazas en todo: serpientes, peces, púas del tronco de los árboles, ponzoña de las orugas vellosas, y hasta en el color diminuto de los sapos de los estanques; pero a la vez comprobamos que los indios se mueven desnudos por esa misma selva, se lanzan a sus ríos devoradores y salen intactos de ellos, parecen tener el secreto para que la selva los respete y los salve.

[...] La selva los acepta porque ellos son la selva, pero nosotros no podemos ser la selva jamás. Mírate a ti mismo: tan gallardo, tan elegante, tan refinado, un príncipe que no se siente hecho para alimentarse de gusanos y para beber infusorios en los charcos podridos. Ellos podrán mirar con amor estas selvas, pero para nosotros son una maraña de la que brotan tantas flechas. Nosotros tenemos que protegernos de la selva, tenemos que odiarla y destruirla, y ella lo advierte enseguida y vuelve en contra nuestra sus aguijones, cientos de tentáculos irritantes, miles de fauces hambrientas, y miasmas y nubes de mosquitos y pesadillas.

[...] Nosotros, llenos de ambición y enfermos de espíritu, no podemos convivir con la selva, porque sólo toleramos el mundo cuando le hemos dado nuestro rostro y le hemos impuesto nuestra ley. (Ospina 2008, 62-3)

Este tipo de percepciones, nutridas por la óptica colonial, no le merman importancia a la novela del escritor colombiano acreedor del Premio Rómulo Gallegos; por el contrario, su proyecto literario —de cuño histórico— es valioso en tanto da a conocer las incursiones europeas acaecidas en la cuenca amazónica durante el siglo XVI. No obstante, para nadie es un secreto que la cultura europea se sintió incómoda al habitar un terruño nunca antes explorado. Esto permite suponer, con gran acuidad, que los lances de violencia desatados por los arcabuceros en la selva parten del miedo a ser devorados por la aparente furia vegetativa o por las conductas inhumanas de los nativos que protegían su entorno ancestral, por eso, su mirada colonial se encuentra signada por lo bárbaro y salvaje: “el hombre blanco tiende a ver la naturaleza, no como es, sino como la desea —pura, inmaculada, exótica, estéticamente deleitable y ojalá domesticada y lista para una visita plácida y segura—, o bien como la teme —potencia desencadenada, fuerza destructiva y vengativa, portadora de castigos a la soberbia humana—” (Ordoñez 2016, 551).

Lydia de León, en su libro *La novela de la selva hispanoamericana: nacimiento, desarrollo y transformación*, considera que se “remontan los orígenes de la Novela de la Selva al momento en que la visión de la naturaleza se vuelve emotiva con el advenimiento del romanticismo” (1971,15). La crítica sitúa *María*, *La vorágine*, *Mansiones verdes*, *Canaima* y *La casa verde* como las obras cristalizadoras y trasformadoras de este género

novelístico⁶. Sin embargo, dicha canonización se limitó a maravillarse por los inefables paisajes que oculta la selva entre sus entrañas, mas no contempló los valores ancestrales que se perdieron tras la llegada de las invasiones colonas y científicas. En consecuencia, aún se cree que la Amazonía es un lugar oscuro y devastador tal y como lo han representado otras novelas como *Daimón* de Abel Posse, novelistas que “reproducen el discurso de los asustados conquistadores que atravesaron la selva” (Vivas 2017, 14).

De igual manera, María Rueda en su investigación denominada “La selva en las novelas de la selva” señala que este tipo de novela ha creado una serie de representaciones que muestra a la Amazonía como una cárcel y un infierno verde,⁷ donde se suman tópicos como el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza, la civilización y la barbarie, el afán del colonizador por ingresar a la vegetación indomable y el efecto de locura que produce la manigua como escenario impenetrable (2003, 31). Según lo expuesto por la crítica, parece ser que el sentido negativo de la selva presente en la literatura es más significativo que la selva real. Dicha distorsión de los imaginarios amazónicos es lo que me ha llevado a pensar en la heterodiscursividad amazónica⁸ en la que se desvirtúan los estigmas de devastación, enfermedad y demencia.

Rueda (2003) también expresa que la novela de la selva tiene su origen con la explotación del caucho amazónico. Tanto *La vorágine* y *Canaima*, las dos novelas de la

⁶Sobre esta misma lista de novelas es oportuno referenciar a *Pantaleón y las visitadoras* (1973) de Mario Vargas Llosa. En su contenido podemos ver que la única alternativa que tienen los soldados para soportar las condiciones selváticas es por medio del acto sexual. En otro orden de cosas, en la Amazonía peruana se crea una especie de servicio domiciliario de mujeres proxenetas que garantizan desahogo a la guarnición del capitán Pantaleón Pantoja.

⁷Una novela clásica en la que se puede hallar este tipo de imaginario y escenario es *Inferno verde* (1908) del brasileño Alberto Rangel. “Se não paraíso, serlhe-ei um purgatório, no qual ele expia conformado a sua impotência, na dilação impiedosa da Justiça, que o reabilitará em suma, rememorando a sua história de heroísmos obscuros, na luta com as fatalidades sociais que o esmagarão completamente. Inferno é o Amazonas... inferno verde do explorador moderno, vândalo inquieto, com a imagem amada das terras donde veio carinhosamente resguardada na alma ansiada de paixão por dominar a terra virgen de bárbaramente violenta” (Rangel 2008, 163). En español: “Si no es el paraíso, será un purgatorio, en el cual él expía conforme a su impotencia, en la despiadada dilación de la Justicia, que lo rehabilitará en suma, recordando su historia de heroísmos oscuros, en la lucha con las fatalidades sociales que lo aplastarán por completo. El infierno es el Amazonas... el infierno verde del explorador moderno, vándalo inquieto, con la imagen amada de las tierras de las que vino cariñosamente custodiada en el alma, la ansiada pasión por dominar la tierra virgen de la violencia bárbara” (traducción de Francisco Delgado, 7 de marzo de 2020).

⁸Mario Vargas Llosa, en *La historia secreta de una novela* (1971), confiesa que en 1958 su lenguaje carecía de elementos para lograr representar en *La casa verde* (1966) el universo poderoso de la Amazonía. Lo que hizo el nobel peruano, en aquel entonces, fue fundamentarse o entender a profundidad los discursos y valores ancestrales de este territorio. Entre las numerosas etnografías, libros de viaje y relatos fantásticos que estudió, lo que más lo conmovió fue el contenido de las novelas amazónicas. Allí encontró un sentido clave dentro de las narrativas latinoamericanas, una fuerza representativa que le permitió ahondar en sus metáforas y comprobar que en este tipo de literatura hay toda una tradición por revalorar. Ahí en esas novelas de cuño amazónico, encontró aquellos elementos de los que necesitaba su lenguaje.

selva más canonizadas por la tradición en Hispanoamérica (31), son dos ejemplos claros sobre este escenario donde se lleva a cabo la degradación indígena tanto en su condición humana como en su carácter cosmogónico. En las dos novelas se puede ver con sumo detalle la imagen de una floresta devoradora y maligna, lo que permite entender que Rivera y Gallegos centraron sus miradas en el caos capitalista. El siguiente fragmento de *Canaima* da cuenta de dicho contexto infrahumano:

La deshumanización hacia el embrutecimiento por la paciencia aletargadora, en el bongo o la falca, días y días ante un panorama obsesionante y siempre igual: agua y monte tupido, agua y bosque trancado.

[...] El enigma de la selva milenaria en las terramaras funerales que se elevan a orillas de los ríos caudalosos, cementerios de pueblos desaparecidos donde son ahora bosques desiertos, y en los "timeríes" monumentales grabados en las rocas graníticas de las grandes cataratas, simbólicas inscripciones de ignotas razas en el alba de una civilización frustrada. Los indios actuales, que no saben descifrarlas, cuando han de pasar frente a ellas, se aplican ají a los ojos para librarse del maleficio del tabú, pues tales caracteres contienen los misterios de la tribu que se perdieron en la gran noche sin luna.

El infierno verde por donde los extraviados describen los círculos de la desesperación siguiendo sus propias huellas una y otra vez, escoltados por las larvas del terror ancestral, sin atreverse a mirarse unos a otros, hasta que de pronto resuena en el espantoso silencio, sin que ninguno la haya pronunciado, la palabra tremenda que desencadena la locura:

—¡Perdidos! (Gallegos 1980, 151-2; énfasis añadido)

En este fragmento se aborda una vez más el imaginario de infierno verde, pero, además, al territorio amazónico se le atribuyen otras connotaciones negativas que llevan a pensar en una selva bárbara, una tierra tosca, hostil, sin ley sagrada ni límite en el feudo de lo sanguinario, en una zona del espectáculo antihumano y maléfico. Al respecto, Rueda (2003) también explica la asignación horrorosa que se le ha dado a esta zona:

El infierno es aquello en lo que la selva se ha convertido a raíz de la llegada de los emigrantes, trabajadores del caucho en su gran mayoría. La armonía natural se rompió cuando los hombres llegaron a violentarla de manera inapropiada; entonces se desataron las fuerzas malignas y la selva se convirtió en enemiga del progreso, en territorio/cuerpo hostil que es preciso penetrar, moldear y dominar. (Rueda 2003, 38)

Con esta cita que permite mirar cómo se ha representado la selva, puede adelantarse la hipótesis de que la novela, entendida desde su heterodiscursividad, no se limita a representar la Amazonía como un territorio hostil y de vida salvaje, sino más bien comparte sentidos distintos en el que la imaginería ancestral sustenta otro tipo de universo cultural, otro modelo diferente de pensamiento que muestra cómo funcionan los vínculos entre el hombre y la naturaleza.

De otra parte, en *Novela y poder en Colombia: 1844-1987* Raymond clasifica la producción novelística del país en cuatro regiones a partir del origen de sus escritores: el Altiplano Cundiboyacense, la Costa Atlántica, Antioquia y el Gran Cauca. *La vorágine* de José Eustasio Rivera, por ejemplo, es ubicada como la mayor expresión del Altiplano y, *Toá* de César Uribe Piedrahita como una de las más importantes de la región antioqueña. Lo paradójico del asunto es que en este estudio no se consideró la región amazónica como un campo de producción simbólica y discursiva, donde calarían muy bien las novelas de Rivera y Uribe. Aunque estos escritores no son oriundos de dicho territorio, de alguna manera proyectaron la importancia de la vida amazónica junto a su imaginaria. Por esta misma vía transitan las propuestas literarias de Quiñones, Montezuma, Castro y Vivas, quienes han representado la floresta teniendo en cuenta su aporte cultural para el país.

En *Evolución de la novela en Colombia* (1957) de Antonio Curcio se puede observar que la novela ha pasado por diferentes umbrales temporales. Según el crítico, desde las postrimerías del siglo XIX hasta mediados del siglo XX este subgénero narrativo ha incursionado en los campos estéticos del historicismo romántico, el costumbrismo, el realismo, lo terrígeno y lo contemporáneo. *La vorágine*, que hace parte de la novela terrígena, sería, según Curcio (1957), la máxima autoridad de esta tradición literaria en el país, no obstante, por ningún lado saca a flote su valor amazónico; todo lo contrario, la ubica dentro de lo que se conoce como representación de lo infernal:

Por su justa ira contra las depredaciones inhumanas de las compañías exploradoras del caucho, viene a ser *La vorágine* un acusatorio documentado contra una de las más macabras abominaciones de nuestra historia moderna. La ambición de riquezas y el olor del caucho, que dan locura, hacen que el hombre civilizado renuncie a su categoría humana y abochorne la especie retornando a la esclavitud, a la tortura corporal, a la infame trata de blancas, al mercado de hombres, todo ello con refinamiento de vesania demoníaca. (213-4)

La anterior cita deja claro que la novela de Rivera es una narrativa que muestra a la selva en su máximo horror. Esta obra ha sido generalmente abordada por la crítica literaria como un texto que denuncia el genocidio acaecido en la Amazonía colombiana, pero también como un documento que ilustró la floresta como un territorio infernal a causa de la intervención y explotación de los colonos caucheros. De ahí que preferí la designación de heterodiscursividad para estudiar un corpus literario poco atendido, porque sus contenidos no olvidan la posibilidad de representar la cosmovisión de los pueblos bosquesinos. Los territorios de la Amazonía se encuentran separados por diversas

culturas nativas, cada una con su propia lengua que permite representar en la novelística en mención la heterogeneidad literaria de América Latina.

Al revisar estudios sobre la evolución histórica de la literatura, Seymour Menton, en *La novela colombiana* (2007), recurre a la analogía astronómica (planetas y satélites) para decir que las novelas *María*, *Frutos de mi tierra*, *La vorágine* y *Cien años de soledad* son las más importantes, los planetas⁹ del país. Entre sus juicios de valor, señala que Colombia cuenta con varios satélites, esto es, novelas de menor magnitud que merecen estudiarse aunque estas no alcancen la categoría de novelas planetarias. En su estudio, al dedicar un capítulo completo a *La vorágine*, establece elementos que distan mucho de lo que aquí considero como heterodiscursividad, por ejemplo, la representación de la selva infernal es el eje enunciativo que atraviesa la propuesta de Rivera,¹⁰ en este caso particular, para el personaje Arturo Cova llegar a la floresta significa descender al infierno como ocurre en la *Divina comedia* de Dante Alighieri.

La Amazonía colombiana en *La vorágine*, según Menton (2007), se ve personificada en un ser antropófago y feroz. Mi interés en leer y pensar la novela de la selva desde nuevos puntos de vista surge con las representaciones del foráneo que invade la floresta para apoderarse de sus recursos naturales. Por eso, es importante centrar el análisis pensando en que la selva no es un infierno verde como comúnmente se halla representado en otras narrativas, sino más bien, es un espacio cultural donde abundan otros tipos de discursos y conocimientos que son sumamente importantes.

⁹La metáfora “planetas” es empleada por Menton (2007) a partir de su análisis a la novelística colombiana. Se trata de generar un *status* literario donde las novelas con mayor artificio y reconocimiento merezcan la categoría de planetas; aquellas que poseen menor grado estético, sean consideradas como satélites.

¹⁰Nótese en la novela de José Eustasio Rivera la representación de la Amazonía como un espacio infernal: “— ¡Oh selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina! ¿Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde? Los pabellones de tus ramajes, como inmensa bóveda, siempre está sobre mi cabeza entre mi aspiración y el cielo claro, que sólo entreveo cuando tus copas estremecidas mueven su oleaje, a la hora de tus crepúsculos angustiosos. [...] ¡Tú me robaste el ensueño del horizonte y sólo tienes para mis ojos la monotonía de tu cenit, por donde pasa el plácido albor, que jamás alumbró las hojarascas de tus senos húmedos! Tú eres la catedral de la pesadumbre, donde dioses desconocidos hablan a media voz, en el idioma de los murmullos prometiendo longevidad a los árboles imponentes, contemporáneos del paraíso, que eran decanos cuando las primeras tribus aparecieron y esperan impasibles el hundimiento de los siglos venturosos. [...] ¡Déjame huir, oh selva, de tus enfermizas penumbras, formadas con el hálito de los seres que agonizan en el abandono de tu majestad! ¡Tú misma pareces cementerio enorme donde te pudres y resucitas! ¡Quiero volver a las regiones donde el secreto no aterra a nadie, donde es imposible la esclavitud, donde la vista no tiene obstáculos y se encumbra el espíritu en la luz libre! ¡Quiero el calor de los arenales, el espejo de las canículas, la vibración de las pampas abiertas! ¡Déjame tornar a la de donde vine, para desandar esa ruta de lágrimas y sangre que recorrí en nefando día, cuando tras la huella de una mujer me arrastré por montes y desiertos, en busca de la Venganza, diosa implacable que sólo sonríe sobre las tumbas!” (Rivera 1973, 121-2).

Desde mi propia perspectiva, una de las principales características de este tipo de novela es que en su contenido se encuentra implícito un discurso de reconocimiento cultural, cuyos novelistas, apoyados en lo testimonial, lo etnográfico, lo histórico, lo periodístico y lo (meta)ficcional, restablecen el reconocimiento de una novelística heterogénea en Colombia y América Latina. Esta variopinta de novelas de corte amazónico posee diferencias entre sí, tanto en su contenido literario como en su discurso cultural. Pero, además, estas narrativas tienen un punto de encuentro en cuanto a sucesos históricos, como también en imaginarios ancestrales. En esta medida, lo heterodiscursivo contempla un campo enunciativo que interpela la perspectiva hegemónica de la literatura ilustrada promovida desde Occidente, y, a su vez, pone de manifiesto otro tipo de contenidos que representan las prácticas de aquellos grupos que viven en la Amazonía.

Propongo en este estudio la concepción de heterodiscursividad, precisamente, para que la representación de las comunidades bosquesinas adquiera un mejor reconocimiento en los estudios literarios, es decir, porque esta categoría de clasificación y finalmente marco de análisis ilumina el mundo amazónico representado en su complejidad y heterogeneidad. Vich y Zabala (2004), por ejemplo, también insisten en la idea de reconstruir la historiografía de las literaturas escritas en cada país de América Latina...

pues ellas inventaron una narrativa que invisibilizó casi toda la producción literaria o popular. Es decir, al interior de las sociedades radicalmente heterogéneas —multilingües y multiculturales— estas literaturas no han hecho otra cosa que homogenizar el gusto y —lo que es peor— considerar que solo una parte de la producción simbólica —la producción letrada— ha sido la única socialmente pertinente. (75)

Así, pues, este tipo de novela que constituye el corpus de esta investigación vincula las culturas ancestrales silenciadas por aquellas hegemonías, compartiendo imaginarios que promueven otra forma de ver y comprender el mundo y posicionando su valor literario en lo que Cornejo (2003) ha señalado como heterogeneidad. Esta tipología narrativa no sólo tiene la particularidad de rescatar sucesos históricos de una identidad amazónica, sino también intenta generar conciencia sobre los atropellos cometidos en la región. En un sentido etiológico, en las representaciones amazónicas confluyen elementos ancestrales presentes en el contenido narrativo, que en cierto modo funciona como un discurso alterno que vindica la cosmovisión de la Amazonía y sus mandatos sagrados. Aunque este tipo de representación no es de mayor atención para la crítica especializada,

“aquí es cuando ficción e historia dejan de ser opciones para convertirse en elaboraciones interfronterizas” (Niño 2008,106).

En esta perspectiva, la heterodiscursividad no sólo se encarga de mostrar una representación diferente, sino, también, su plano argumental se apoya desde otras formas de articulación diversa como lo documental, lo etnográfico, lo histórico, lo periodístico. En otras palabras, es lo polifónico, es decir, la estancia enunciativa del relato que reúne otros elementos que van más allá de lo ficcional y que además tiene la facultad de relacionar espacios y temporalidades múltiples, ya que su “estrategia narrativa consiste en la construcción de nuevos significantes capaces, desde luego, de profundizar o ampliar y, en algunos casos, conmutar significados” (Niño 2008, 176). Dicha característica discursiva es lo que hace que este tipo de novela sea diversa, porque “la selva, así tiene una operatividad diferenciada en los relatos y su función es variable” (Pizarro 2009, 171).

2. Perspectivas conceptuales sobre la heterogeneidad literaria

De entrada es importante señalar que Cornejo estableció en su propuesta crítica la categoría de “heterogeneidad literaria”, la cual permitió comprender que en la literatura nacional del Perú coexisten varias literaturas en una suerte de interacción cultural contradictoria, con intrincados sucesos históricos.¹¹ Su concepción, que posteriormente se convirtió en una teoría sugestiva para los estudios literarios, se extrapoló a nivel latinoamericano, puesto que cada país sustenta similares características; sin embargo, una de las preocupaciones del crítico peruano es que en el continente americano, a pesar del intento por rescatar las literaturas de carácter indígena de la marginalización, aún prevalecen discursos que hablan de un cierto campo homogéneo, es decir, existe una esfera canónica que impide que nuevos textos ingresen en la órbita literaria. De esta manera, la teoría de Cornejo (2003) cuestiona el sistema literario para construir una nueva noción de literatura, aquella que incluya un conjunto de estéticas discordantes entre sí,

¹¹Para Stanfield (2009) la historia sólo puede ser comprendida desde varias perspectivas que son usualmente conflictivas (23). La literatura, por ejemplo, es una alternativa que ayuda a entender aquella historia desde otra óptica, tal y como lo expresa Cornejo cuando se refiere a suceso histórico. Por eso en la actualidad existen trabajos enfocados en el estudio de la “Nueva novela histórica”, en la que críticos como Moreno, expresa que este tipo de novela (como estrategia estética) narra un pasado que desmiente los sucesos contados por el discurso oficial, ya que en América Latina desde el siglo XIX, la historia siempre fue escrita por las élites culturales a través de un artefacto narrativo diseñado para defender ideológicamente los proyectos de nación. (Ver Juan Moreno Blanco, entrevistado por Alejandra Álvarez, *Tiempo de letras*, Universidad del Valle, 21 de julio de 2015).

con representaciones en “los grandes sistemas literarios, el ‘culto’, el ‘indígena’, el ‘popular’; literaturas en las que se intersectan [*sic*] conflictivamente dos o más universos socio-culturales” (9-10).

En esta perspectiva, la heterogeneidad literaria es una de las categorías más importantes que revaloriza el sentido diverso de las manifestaciones literarias presentes en Latinoamérica, de tal forma que su propuesta crítica permite entender que en el continente hay una necesidad evidente de resaltar aquellos aportes periféricos. En este orden de ideas, pienso que las novelas objeto de estudio hacen parte de aquella diferencia literaria, pues la Amazonía construye un lugar de enunciación cultural y presenta unas características narrativas particulares. Así, la teoría de Cornejo es un eje básico para interpretar los signos presentes en las novelas en cuestión, que, desde sus representaciones amazónicas, proponen una forma diferente de entender las letras nacionales.

Así las cosas, es necesario entender el panorama novelístico en Colombia desde nuevas perspectivas, incluyendo las representaciones amazónicas como elemento primordial para repensar la cultura nacional, ya que aún persiste el problema en que se ha ignorado al mundo amazónico, con expropiación del extenso sentido heterogéneo y con “el esfuerzo por leer toda nuestra literatura, y siempre bajo el paradójico canon crítico” (Cornejo 2003, 9). De esta manera, considero que el concepto de heterogeneidad se encamina no sólo a comprender la historia cultural de la región andina, sino también se concentra sobre otros espacios que han sido transformados en mercancía capital y simbólica, cuya cosmovisión se ha visto minimizada por parámetros ideológicos de la cultura elitista y sus nativos considerados como sujetos caóticos; por tanto, insisto en que la representación de la Amazonía es una *conditio sine qua non* para validar la diversidad literaria en Colombia.

A Rama (1987) también le preocupó el tema de la heterogeneidad. Desde su postura crítica señala que las diversas literaturas de América Latina deben tener su propia representatividad asentada en una base regional, sin duda, esto permitiría ampliar el espectro literario nacional. El crítico uruguayo se concentra, por tal motivo, en el análisis de las literaturas locales para resaltar su influencia en el área latinoamericana, que en su afán por internacionalizarse ha descuidado su interior donde reposan las reivindicaciones indígenas y afrodescendientes (12).

De igual manera, el tópico de heterogeneidad étnica es asumido por Rama como un instrumento apropiado para fraguar la nacionalidad (13), esto quiere decir que no es posible concebir un panorama de la literatura latinoamericana si se dejan de lado las

literaturas emergentes, las cuales son necesarias para explicar las propiedades diferenciales de las letras del continente en mención. Este supuesto teórico es sustentado por Rama a través de un centenar de ejemplos, entre ellos, destaca un elemento que atañe considerar. Se trata, pues, del aporte literario de William Hudson, Mário de Andrade, José Eustasio Rivera y Euclides da Cunha, novelistas que representaron la selva desde distintos patrones culturales y que intentaron alejarse de la acción homogeneizadora de la ciudad letrada.¹²

La región conoció un efímero esplendor a fines del XIX y comienzos del XX cuando el “boom” del caucho, que en la literatura dio lugar a los informes de Euclides Da Cunha y las imágenes del “infierno verde” que recorrió Arturo Cova en *La vorágine* de José Eustasio Rivera. Un sector marginal, correspondiente a la zona del Maraón que rige Iquitos, en el Perú, ingresó a la literatura en la novela de Mario Vargas Llosa *La casa verde*. Más recientemente, la Amazonía brasileña que ya había sido asunto de muchos libros de escritores pertenecientes a otras regiones del país, ha revelado una productividad literaria mayor, la cual traduce el afán de resguardar y acrisolar sus peculiares tradiciones. (79-80)

Las tradiciones propias a las que se refiere Rama (1987) son las que han permitido representar varios discursos amazónicos. Gracias a estos novelistas, dice Rama, ha sido posible la inserción de la Amazonía en la historia de la literatura latinoamericana. En este sentido, que la novela de la selva no haya sido reconocida en toda su amplitud se debe a que se ha ignorado sus diversas formas narrativas cuya originalidad y cuya representatividad (119), componen su característica local más importante dentro del marco cultural de América Latina.

Las novelas que hacen parte del presente estudio son hitos clave para repensar la literatura en Colombia, porque desde sus imaginarios y simbologías interpelan la violencia que ha padecido la Amazonía. Pizarro (2009) explica que la selva debe ser vista más allá de la homogeneidad de nación, porque es un discurso cultural de enunciación plural que trasgrede la subyugación colonial. La crítica chilena también señala que la Amazonía ha sido inhumada en los estudios literarios y que aún requiere de aparataje crítico que revalore su noción cultural. De ahí que la Amazonía ya no es un lugar por descubrir tal y como aquellos novelistas recrearon en la expedición de El País de la Canela, ni un lugar paradisíaco e infernal como fue la ambición por encontrar El Dorado.

¹²Es clave recordar que para Rama (2002) el concepto de “ciudad letrada” hace alusión a la esfera cosmopolita que “actúa preferentemente en el campo de las significaciones y aun las automatiza en un sistema” (37) o circuito letrado. Todo lo contrario ocurre con “la ciudad real” en la que se legitima la existencia de las literaturas orales y rurales.

Todo lo contrario, es una región de legados elementales para comprender el amplio universo de la literatura amerindia. Al respecto, Duchesne (2017a) aclara que...

la literatura amazónica no se reduce a textos impresos derivados de los relatos tradicionales o contemporáneos que circulan en esa red geopoética, sino que se compone también de relaciones extra-textuales donde la escritura alfabética es un elemento más, si bien ha sido privilegiado por el sistema letrado dominante. Para *leer la literatura amazónica hay que leer el territorio*, entendido éste, no como un perímetro o área estrictamente espacial y geográfica, sino como retícula de actores, colectividades constitutivas del sentido de la tierra. (13; énfasis añadido)

La reflexión de Duchesne (2017a) apunta a que las literaturas amazónicas permiten conocer los distintos territorios que están siendo representados, pues no se deje de lado que sus principales características son recuperar los sentidos y costumbres de sus habitantes en una suerte de heterodiscursividad. En esta misma perspectiva, Pizarro (2004) considera que para conocer la Amazonía no necesariamente hay que estar *in situ*, puesto que la representación literaria también admite el acercamiento a ese espacio cultural. En esta medida, la crítica chilena señala que la importancia del “rescate de la historia del área amazónica para la historia general del continente aparece como una necesidad de conocimiento de nosotros mismos que creo que no ha sido llevada a cabo suficientemente” (185-6). Dentro de la gran carga semántica que poseen los imaginarios amazónicos, no atañe únicamente solventar los problemas sociales y ambientales que padece esta región, sino también comprender sus enunciaciones culturales que se encuentran implícitas en la literatura.

Las cuatro novelas que hacen parte de esta investigación, representan una zona fundamental de la región amazónica y permiten poner en tensión la historiografía de la novelística colombiana. Si bien en las postrimerías del siglo XIX y entrados el XX en el país se estableció la corriente del romanticismo, el costumbrismo y luego la novela telúrica que se encargaron del reconocimiento de una identidad nacional, las novelas de carácter amazónico quedaron por fuera de estas tendencias literarias, no sólo por falta de receptividad, sino también porque sus proyectos enunciativos van en contravía de los discursos elitistas y la visión histórica de lo colonial y republicano. En Colombia, desde el siglo XIX han existido múltiples movimientos novelísticos que estuvieron ligados a las ideologías políticas del país. Estos tipos de novela como proyecto literario no tuvieron mayor proyección, pues no estaban articuladas con el poder y los intereses de las élites. Sus marcas discursivas fueron excluidas totalmente del canon, desvirtuando sus singularidades y aportes a la comprensión de los fenómenos culturales, “la literatura, al

igual que otras disciplinas del pensamiento, adquirirían una alta carga ideológica al intentar contribuir al complicado proceso de conformación de la cultura latinoamericana” (Verdugo 2016, 21).

Este tipo de novelas sustenta un proyecto cultural importante para reconocer el pensamiento intelectual aborigen, aquel que se concibe a partir del discurso etnográfico¹³ donde el novelista representa la simbiosis entre hombre y naturaleza, a través del acto comunicativo promovido por plantas sagradas como el polvo de coca, la miel de tabaco, el semen de yuca y el brebaje de yagé. Todos estos, elementos de intercomunicación metafísica, son fundamentales para entender la cultura nacional desde una perspectiva diferente. En palabras de Viviescas (2014), el reconocimiento de esta tensión debería permitirnos visibilizar aquellas propuestas que se produce en otras estancias sociales y culturales del país, con el fin de provocar una transformación del campo global de la literatura y de la historia literaria (67).

Esta serie de ideas permite comprender las representaciones discursivas expuestas en las novelas objeto de estudio, ya que es dable destacar el espacio amazónico como un lugar de enunciación clave para ampliar los procesos literarios, culturales e históricos del continente americano. Además, se podría considerar que estas narraciones enuncian confluencias¹⁴ para diversificar la tradición amazónica en Colombia. De este modo, al considerarse que la literatura colombiana prefigura un campo heterogéneo, esto explica que las novelas del presente estudio sustentan una relación clara de interacción cultural. En esta misma línea, Niño (2008) propuso a inicios del siglo XXI la concepción de etnotexto. Como postulado teórico, su importancia radica en recuperar aquellas literaturas que han sido excluidas por el canon, especialmente aquellas narrativas que surgen desde la oralidad. Dichas estéticas contienen distintos sentidos que permiten representar un mundo amazónico incluyente y diverso.

¹³Para Hoyos (2003) lo etnográfico en la literatura es una forma de trabajo que permite al escritor describir, analizar y documentar las costumbres y la cosmovisión de un determinado campo social o cultural: una comunidad indígena, una localidad, un barrio una fábrica, una familia, una práctica social, una institución; entre otras (102-3).

¹⁴Cada novela estudiada en este trabajo representa un escenario distinto. En cierto modo, poseen gran afinidad en el instante en que sus lugares de enunciación se agencian para alcanzar en algún punto determinado de la narración el significado de los conocimientos amazónicos. A ello me refiero con el término de confluencia, como una suerte de semejanza dentro de la diferencia y no simplemente un cúmulo de relaciones intertextuales. En palabras de Toro (2003), la confluencia genera sentido por adyacencia al asociar dos elementos dispares en vecindad y no simple yuxtaposición. Dicho de otra manera, cada una de las novelas objeto de estudio encuentra un punto de encuentro con otras representaciones amazónicas con el objetivo de construir un diálogo de relaciones y diferencias cosmogónicas; en términos de Deleuze y Guattari (2002) es el agenciamiento, es decir, producir significados por filiación (245). También discuto este tema en mi libro *Narrar la selva. Confluencias heterogéneas en la novela amazónica* (2017).

En particular, Niño (2008) analiza las representaciones amazónicas en la literatura latinoamericana desde la categoría de etnotexto, así como también discute parte de la representación histórica de los pueblos que han sido ignorados por la academia y el canon literario. Dicho desconocimiento ha generado que los estudios literarios no se desliguen del centro letrado; esto, a su vez, ha ocasionado que los valores estéticos de las literaturas heterogéneas no sean reconocidos y, en consecuencia, se consideren como textos exóticos de artificio menor. En concreto, el crítico expresa que el etnotexto es un recurso narrativo que funciona como una alternativa que devela fuentes de conocimiento y que pueden ser validadas para interpretar diversas problemáticas de nuestro tiempo actual (Niño 2008, 12).

Por esta razón, es factible resaltar en este estudio la noción de etnotexto, porque permite revalorar los discursos de las comunidades amazónicas representadas en la literatura, ya que a pesar de que los paradigmas occidentales continúan invisibilizando y hasta eliminando sus prácticas ancestrales, estas se representan en el texto novelístico como una alternativa de enunciación cultural. En esta medida, para Niño (2008) en Latinoamérica existen dos tipos de expresión literaria, una de ellas de carácter canónico que imita las estrategias narrativas de Europa, y otra que se inspira en sus propios valores ancestrales; a saber, culturas indígenas y afroamericanas que se resisten ante el discurso dominante de Occidente y que, a pesar de que se han catalogado como sublitteraturas, acreditan un gran valor cultural (14-5). No obstante, lo dicho por Niño, el corpus novelístico que hace parte de esta investigación da cuenta que aquella heterogeneidad puede ampliarse junto con otro tipo de manifestaciones discursivas; en este caso particular, las narrativas amazónicas son un factor clave para entender que la literatura en América Latina es sumamente diversa y que va más allá de únicamente de dos tipos de expresión literaria.

Por supuesto que las novelas estudiadas en los siguientes capítulos ofrecen, desde sus contenidos, diversas alternativas de representación que deben ser reflexionadas detenidamente en los estudios literarios; por esta razón me apoyo en la categoría de heterogeneidad literaria propuesta por Cornejo (2003), porque permite identificar las características que definen a la heterodiscursividad. Quizá estas novelas no son tenidas en cuenta dentro del canon oficial¹⁵ porque, al reflejar este tipo de prácticas culturales, la

¹⁵Se entiende por canon oficial a la conformación de un modelo propio que articula ciertos puntos de anclaje y que decide qué textos merecen figurar y cuáles deben ser excluidos de la órbita literaria, “o, por lo menos, ser declarados apócrifos y relegados a la periferia en espera de que un nuevo orden los vuelva

crítica no aprovecha el significado que entrega esta clase de proyectos, que sin duda tiene la misma importancia y validez que cualquier otro tipo de literaturas.

Así, pues, ya no habrá lugar para seguir recriminando el esteticismo que ha olvidado casi por completo este tipo de representaciones, es menester revalorar lo que está oculto en dichas propuestas literarias, de aquellos escritores que, aunque no son indígenas, rescatan en sus novelas el legado de la memoria amazónica que permite consolidar la diversidad en Colombia y América Latina. Julio Quiñones y Selnich Vivas, por ejemplo, ingresaron a la selva para aprender la lengua miníka con el fin de comprender los imaginarios presentes en la cultura del bosque tropical y luego plasmar un cúmulo de saberes ancestrales en sus novelas, factor importante que otros novelistas en Colombia no han realizado con sumo interés y detalle. Alberto Montezuma y Germán Castro, por su parte, a pesar de que no aprendieron una lengua amazónica, pero en todo caso con la intención de mostrar otras formas de tradición cultural en el país, hicieron de sus narrativas un lugar posible para leer, pensar, representar y vivir la selva, porque “la escritura de una novela también puede partir de la erudición y la consulta bibliográfica” (Vivas 2017, 15). Esto me ha permitido entender en qué se diferencian dichas novelas de la novela indigenista, ya que esta última propende en representar al nativo como un sujeto domesticado y aislado de la cultura nacional.

De igual manera, este tipo de producción narrativa al abordar aspectos relacionados con el mundo amazónico, no significa que su contenido tenga menor valor literario; el principal problema de no figurar en el centro letrado consiste en que lo ancestral ha sido banalizado como algo exótico, por ello, Niño (2008) señala que, de alguna manera, las representaciones amazónicas constituyen un aporte ético y estético de alcance polivalente (30), esto quiere decir que sus contenidos no solamente promueven una propuesta estético-narrativa, sino también legan múltiples discursos que permiten redefinir la identidad de la cultura latinoamericana.

Los aportes teóricos de Françoise Perus en su libro *De selvas y selváticos* (1998) refuerzan el concepto sobre la heterodiscursividad en las novelas que hacen parte del presente estudio, ya que se puede entender esta categoría como un eco de múltiples voces,

a reconsiderar” (Verdugo 2001, 35), como ejemplo, se encuentran, los manuales de literatura. Recuérdese que Fowler (1988) señala la existencia de otro tipo de cánones: el “canon potencial” que corresponde a un conjunto de textos universales, el “canon accesible” que hace referencia a los libros que se pueden localizar a través de la producción editorial y seriada, el “canon académico”, que se institucionaliza mediante la educación y tiende a ser más estable; y, el personal, que parte de un conjunto de obras legitimadas por un individuo.

es decir, al cúmulo de relatos intercalados (176), lo que hace que la vértebra central de la novela sea heterogénea en distintos sentidos éticos y estéticos. Lo planteado por la crítica francesa me facilitó desarrollar la concepción de heterodiscursividad con el propósito de interpretar las manifestaciones amazónicas representadas en las novelas objeto de estudio, ya que, si se revisa detalladamente sus contenidos, las mismas construyen un lugar de enunciación que permite pensar un tipo de propuesta diferente al canon literario. Además, porque las novelas en cuestión representan valores culturales alternos.

Esta serie de referencias teóricas me ha permitido reflexionar más allá de la concepción de novela selvática, puesto que lo amazónico, desde su contenido metafórico, actúa como un heterodiscurso que atraviesa planos esencialistas, posicionando distintas formas de ver y entender el mundo, sin limitarse a describir un ambiente exotista, sino, más bien, compartiendo la necesidad de dignificar *otros* valores que poseen las culturas bosquesinas. Teniendo en cuenta que Bajtín (1989) aclaró que la novela como género aún no se encuentra consolidado (449), considero mi corpus heterodiscursivo por su diversidad cultural, a saber, por el modo particular de representar la vida de una comunidad nativa, lo cual muestra que existe la posibilidad de dialogar con plantas sagradas y que estas funcionan como medios ancestrales que estimulan, a mayor profundidad, la capacidad cognitiva para reconocer *otras* realidades. A pesar de que sobrepasan los límites de la conciencia que Occidente implantó en las comunidades amerindias, dicha mirada tiene el propósito de entender que el mundo amazónico presenta un conocimiento múltiple.

Con las novelas objeto de estudio y a través de la noción de heterodiscursividad como constructo enunciativo dentro de la literatura colombiana, se puede rescatar gran parte de la memoria colectiva de la región amazónica. Recuérdese que en este territorio colombiano se presentó uno de los mayores genocidios¹⁶ de la humanidad, todo porque los nativos no formaron parte de la cultura del colono. Por esta razón, las presentes novelas dan cuenta de aquellos sucesos omitidos por el discurso oficial; por ello son alternativas literarias que permiten reinterpretar la historia, conceptualizarla dentro de una nueva noción de literatura que admite desanclarla de los dogmas y circuitos de poder. Sin duda, este tipo de novelas poseen elementos estéticos de gran valor y su importancia

¹⁶Recuérdese que la explotación del caucho fue una de las causas que cambió la historia cultural de la Amazonía, esta problemática se representó en la literatura, de ahí conocemos el “discurso civilizador apoyado por los gobiernos, quienes llevaban adelante la colonización bajo el argumento del Estado-nación” (Pizarro 2005, 69).

radica en la forma disímil de representar la floresta. Por tanto, Niño (2008) expresa que no es necesario clasificar para generar nuevos cánones, sino más bien, la solución radica en proponer nuevas posturas críticas que permitan construir una tradición literaria y cultural que esté ligada con las prácticas de la comunidad (71).

En suma, dentro de la literatura colombiana es fundamental reconocer otros discursos estéticos que resignifiquen la unívoca forma histórica de representar el mundo, aquellas que revaloren la heterogeneidad literaria y cultural en el país, incluyendo las representaciones amazónicas que han sido ignoradas por la historiografía literaria. De esta manera, las presentes narrativas, en su mayoría, establecen una alternativa para reconfigurar la historia colonial que se ha encargado de subyugar y silenciar a la Amazonía, aquella que puede ser considerada, en palabras de Pizarro (2009), como un primer dispositivo simbólico (19); a saber, una alternativa de producción cultural que diste de la cultura dominante, en este caso, europea.

Capítulo segundo

En el corazón de la América de Julio Quiñones:
el testimonio y la voz de origen “Gitoma”

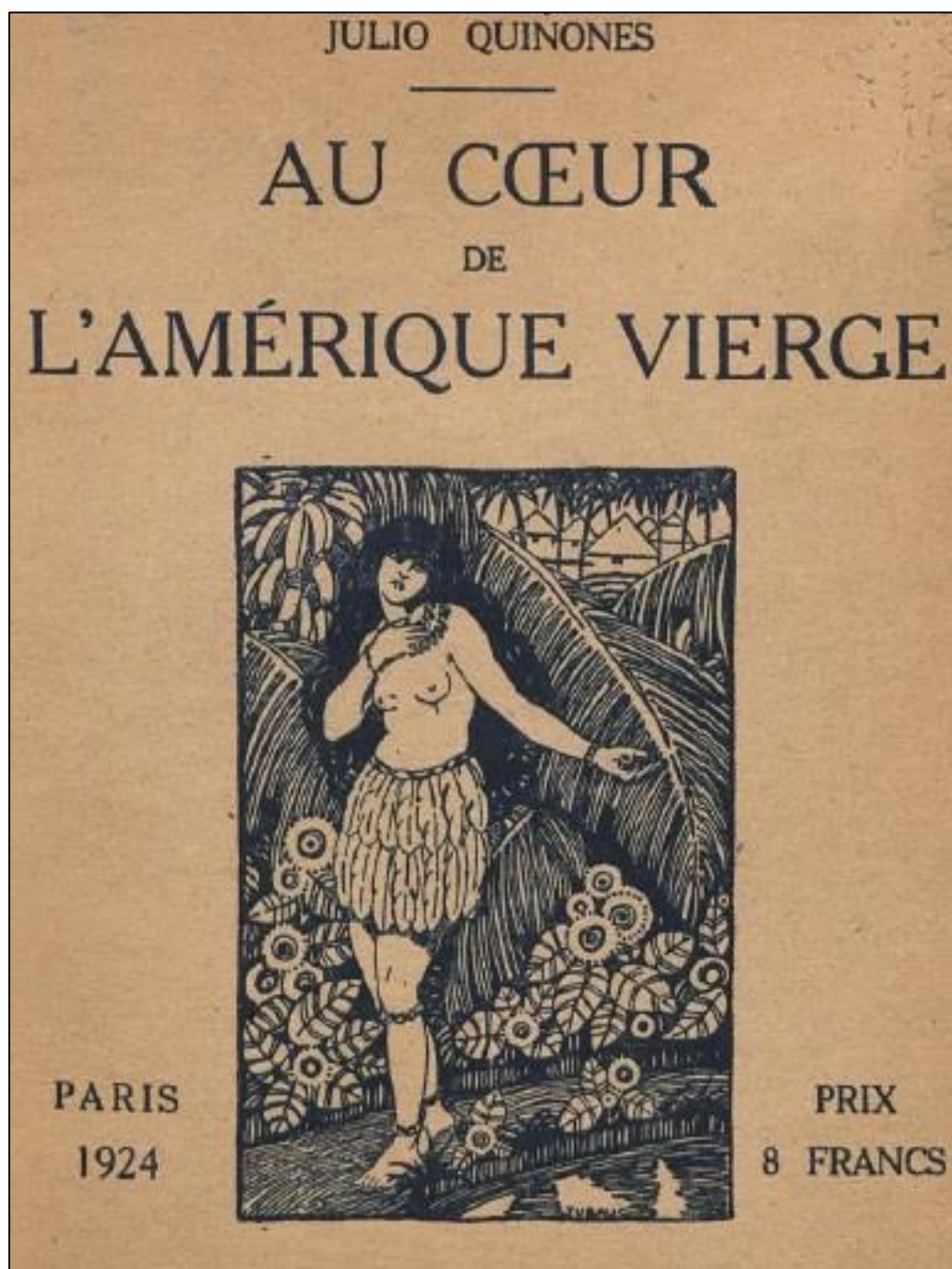


Figura 1. *Au coeur de L'Amérique virge* de Julio Quiñones. París, 1924. Fuente: archivo personal.

En este capítulo desarrollo una serie de ideas que permiten comprender las características discursivas de *En el corazón de la América virgen* de Julio Quiñones. Para dicho propósito es oportuno reconocer que su proyecto literario surge de una experiencia amazónica particular donde el autor emprendió la aventura de vivir dentro de una comunidad amazónica, aprender su lengua y sus tradiciones como fase previa a la escritura de su novela.

La hipótesis que se demostrará en este capítulo es que el novelista colombiano comparte un proyecto fundamentado desde la palabra ancestral de los Uitoto-nonuyas, una representación inusual que está impregnada de conocimientos que permiten entender el mundo desde la diversidad que ofrece la Amazonía. Pero, además, lo que hace que la novela de Quiñones sea más sugestiva es que en su plano narrativo existen varios elementos discursivos, entre ellos, lo testimonial y lo etnográfico. Testimonial porque hay una experiencia anecdótica en la que Julio tiene en cuenta la explotación cauchera que sufrió la floresta colombiana a inicios del siglo XX. Etnográfico porque el novelista no prescinde de las manifestaciones típicas de la selva: el mito, el rito, el canto, la danza, la espiritualidad de los seres del otro mundo, topónimos, antropónimos y las expresiones consignadas en lengua minika. Dichas prácticas son, entre otras cosas, elementos que Quiñones exalta con suma apropiación, porque “el conocimiento directo de la realidad referenciada hace que la obra, más que ser una novela imaginada, sea un relato de una aventura vivida” (Caicedo 1990, 81). De igual manera, en los acápites que constituyen este análisis me interesa puntualizar los siguientes elementos:

La relación existente entre el testimonio y la voz de origen “Gitoma”. Aquí pongo en consideración una confluencia entre estas dos voces porque el relato “Gitoma” contiene diversos elementos que ayudan a explicar la simbología cultural y discursiva de *En el corazón de la América virgen*. Para ilustrar esto con mayor detalle, Gitoma es el héroe mítico de los Uitoto, su simbología hace alusión al padre sol, al demiurgo que administra la sabiduría en la selva y al libertador de las opresiones civilizadoras que han padecido los clanes amazónicos durante su existencia. Dicho relato permite entender cómo la memoria ancestral se actualiza y promueve a pesar de las invasiones de los quineros y caucheros en la Amazonía. Su contenido se puede hallar representado en la novela de Quiñones y se dinamiza a través de la voz narrativa, especialmente con el personaje de la novela llamado Gitomanqueño, heredero de la palabra de Gitoma precursor.

Aquí, entre otros elementos, serán analizados los conceptos de jaguarización, *rafue* y *bakaki*. En la novela de Quiñones el jaguar representa la represalia de antiguas tribus que fueron derrotadas en guerras que datan en épocas primigenias. Cabe agregar que el novelista utilizó la imagen del jaguar con el propósito de camuflar las atrocidades cometidas por el capital del caucho, por eso, como alternativa de liberación los clanes amazónicos recurren al *rafue* y *bakaki* con el fin de prevenir nuevas invasiones.

Recurro a Jean-Luc Marion y Marcel Mauss para explicar que la política del don amazónico, estudiado en el último acápite, significa en la novela de Quiñones, la existencia de una economía del intercambio o de la reciprocidad. En la selva, quien entrega una ofrenda recibe otra, porque según los mandatos sagrados se debe dar para recibir. Esto, en palabras de Esposito (2007), es lo que forma comunidad porque el endeudamiento que se genera al dar crea una adherencia que une a los individuos en un mismo contagio.

Quiñones, al representar este tipo de elementos y tradiciones en su novela, está reivindicando la imaginería amazónica, aspecto cultural que no fue tenido en cuenta por ningún otro novelista colombiano durante el siglo XX.

1. El lugar de enunciación de *En el corazón de la América virgen*

A ese genio lo representaban,
mitad hombre y mitad tigre, con el
rostro y la voz de un niño. Y como
los indígenas creen en ello
firmemente, está prohibido a toda
joven ir sola a la orilla de un río a
la hora del crepúsculo. A menudo,
sumergidos en un profundo
silencio, esos hombres primitivos
se complacían en una devota
contemplación de la naturaleza
incomparablemente bella, con sus
noches tropicales tan azules,
serenas y estrelladas, llenas de
murmillos y misteriosas armonías.

Julio Quiñones, *En el corazón de la América virgen*

El universo amazónico del epígrafe que abre este acápite es solo una prueba de la gran densidad etnográfica que ofrece *En el corazón de la América virgen* (1924) de Julio Quiñones.¹⁷ En el anterior apartado aclaré que el atributo etnográfico contempla la diversidad y características de las tradiciones amazónicas que se ve detalladamente reflejado en el contenido de la novela, exponiendo, entre otras cosas, un conocimiento que surge de las prácticas autóctonas. En otras palabras, es la comunidad nativa representada en el plano narrativo la que muestra sus costumbres de manera metafórica. En el caso de la novela de Quiñones, es oportuno resaltar que una de las apuestas de su autor fue precisamente retratar su encuentro con el mundo bosquesino, específicamente con los nonuya,¹⁸ para luego poder proyectarlo al mundo occidental; por eso decidió publicar *En el corazón de la América virgen* primeramente en Francia, para que Europa conozca acerca de la cultura de las comunidades que viven en la Amazonía colombiana¹⁹.

Cabe destacar que *En el corazón de la América virgen* es la primera novela en Colombia en representar múltiples tradiciones amazónicas, primera no tanto por la cronología (*La vorágine* de José Eustasio Rivera es también de 1924), sino por la dimensión cultural que entrega esta obra a la literatura nacional y porque además el autor, desde su propio testimonio, proyecta la selva hacia el resto del mundo. Haber escrito su novela (primeramente) en francés es una consigna fundamental en el sentido en que los saberes amazónicos pueden trascender más allá de los lindes nacionales. Esto permite sostener que es la primera en pensar (desde una lengua diferente) en una idea de

¹⁷Julio Quiñones nació en Barbacoas en 1890. Como novelista publicó las siguientes obras: *Au Coeur de l'Amérique Vierge* (1924), traducida al español por el propio autor en 1948; *Ensayo sobre la vida sentimental de Federico Chopin y su época* (1949); *Las noches de San Patricio o las cuatro aventuras* (1950); *Lejanas Añoranzas* (1952) y *El Putumayo* (inédita). Cabe agregar, que dichas obras no generaron mayor revuelo en la literatura colombiana ya que varias de ellas no pasaron de la primera edición. Para comprender los innumerables imaginarios que Julio Quiñones comparte en su novela *En el corazón de la América virgen* (1948), es menester conocer un poco de sus experiencias de vida en la selva, esto me permitió comprender cómo surge la voz testimonial en su narrativa. Dichos datos biográficos han sido muy difíciles de conseguir, sobre todo, porque el autor fue prácticamente desconocido en el panorama de las letras nacionales y en los pocos estudios que aparece referenciado ninguno ofreció una biografía completa que suministrase información sobre su vida y su obra. Por tanto, la información que a continuación compartiremos surge de una exhaustiva revisión documental y archivos recuperados de hemerotecas.

¹⁸Habitantes de la región del río Caraparaná, en el Amazonas. Siguiendo a Echeverri y Landaburu (1995), el término nonuya corresponde a las lenguas minika y mika del grupo lingüístico uitoto, en donde nonuiai significa “gente de achote” (43); este clan también se identifica como la cultura Murui-Muinani, es decir, descendientes de “la coca, el tabaco y la yuca dulce” (Vivas 2012, 223).

¹⁹Quiñones, al haber convivido con este clan, tuvo suficiente conocimiento para crear su propuesta de forma similar a *Religión y mitología de los uitotos* (1921) de Konrad Theodor Preuss, en el que se puede apreciar cómo los nativos amazónicos en Colombia viven en torno al rito; y *Del Roraima al Orinoco* (1981) de Theodor Koch-Grünberg; este último fundamental para que Mário de Andrade lograra incorporar elementos amazónicos del Roraima en su novela *Macunaíma* (1928). Caso contrario ocurre con el trabajo de escritores como Alfred Döblin y François-René de Chateaubriand que no convivieron entre los clanes objeto de estudio, por tanto, sus miradas hacia el mundo indígena son diferentes.

heterogeneidad cultural por el intercambio de experiencias y conocimientos entre las comunidades bosquesinas y el mundo mestizo. así, esta novela permite afirmar que la novelística colombiana se constituye diversamente en la medida en que se incluya la Amazonía dentro de su representación nacional.

Como dije anteriormente, la particularidad de *En el corazón de la América virgen* frente a otras novelas, se debe a su consistencia etnográfica, por el modo de representar a la comunidad indígena uitoto, con quienes su autor convivió durante cuatro años en la Amazonía colombiana,²⁰ según se lee en una nota introductoria a la primera edición: “L’auteur est resté pendant quatre ans, de 1907 à 1911, parmi les peuplades sauvages de l’Amazone et ayant appris leur langage, a pu étudier leurs mœurs et connaître leurs traditions” (Quiñones 1924, 6).²¹ Quiñones, al aprender de la *Weltanschauung* de este clan amazónico, entrega a inicios del siglo XX a la literatura colombiana (y latinoamericana) una historia singular, en la que dirá que el corazón de la América del sur es la Amazonía, un espacio de innumerables imaginarios ancestrales, elementos fundamentales que no han sido considerados por los estudios literarios.

Estudiada casi un siglo después, *En el corazón de la América virgen* es una novela que resalta la voz de las comunidades amazónicas; no obstante, la escasa recepción generó que sus innegables aportes se mantuvieran ocultos bajo la sombra del éxito internacional alcanzado por *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, publicada ese mismo año. Quiñones propone de manera testimonial una historia amazónica diferente a la novela de Rivera, a *Toá* (1933) de César Uribe Piedrahita, y a *El paraíso del diablo* (1966) de Alberto Montezuma, novelas que se destacaron por evidenciar y denunciar de manera explícita el etnocidio ocasionado por la empresa cauchera de Julio César Arana. El novelista colombiano busca compartir una inusual perspectiva testimonial y etnográfica fundamentada en la palabra ancestral de los nonuya, una representación que posibilita la comprensión del mundo desde la diversidad étnica que ofrece la selva en su medio natural, enseñando que es un espacio que tiene su propio pensamiento e interpelando a aquellos

²⁰En el diario novelado *Lejanas Añoranzas* (1952) Quiñones indica que el 21 de junio de 1911 llegó a Londres luego de haber vivido los cuatro primeros años de su juventud en las selvas amazónicas (5). Más adelante expresa que entre 1912 y 1914 viajó a París y aprendió a leer y escribir en francés. Aunque el autor no lo señale explícitamente, es legítimo formular a partir de este epitexto la hipótesis de que escribió *En el corazón de la América virgen* antes de la novela de Rivera. Por eso, la versión en francés puede ser considerada como una denuncia temprana del exterminio cauchero.

²¹El autor permaneció durante cuatro años, de 1907 a 1911, en medio de las tribus salvajes del Amazonas y allí aprendió su lenguaje, pudo estudiar sus costumbres y conocer sus tradiciones (traducción de Julián Hoste, 05 de agosto de 2019).

que buscan entre sus entrañas el beneficio individual y el mal uso de sus principios ancestrales.

Como señalé anteriormente, su densidad etnográfica permite recuperar la funcionalidad mítica del territorio amazónico, especialmente de la voz de origen “Gitoma” y las prácticas milenarias de los nonuyas, pero además testimonial porque representa lo que el propio autor aprendió en la floresta: “no es de ninguna manera una novela imaginaria, sino el relato de una aventura vivida” (Quiñones 1948, 5). Esto parece ser una constante interesante en su narrativa, puesto que también se puede encontrar en otra de sus novelas titulada *La Noche de San Patricio o las cuatro aventuras*, en la que Quiñones se apoya del recurso autobiográfico para dar fe de lo vivido: “yo no puedo ofrecer al lector sino la visión fugaz de los países exóticos que visité en mi juventud y los sorprendentes contrastes que pude observar en las costumbres de las gentes de diferentes razas” (1950, 6). Este fragmento ilumina la idea de que, para el novelista colombiano, el mundo exotista estaba presente a fuera de la Amazonía. Para él, lo que realmente importaba eran los valores culturales de la selva, su familiarización con las comunidades nativas le permitió entender que efectivamente se puede vivir en armonía. En sus viajes por Europa siempre recalcó precisamente eso, que la floresta aparenta ser un lugar extraño y raro solo para aquellos que no han vivido en ella.

Sin duda, la crítica en Colombia ha dejado de lado la existencia de *En el corazón de la América virgen*, convertida en objeto exclusivo de algunos estudios antropológicos, que por cierto promovieron desde hace tiempo la idea de una nueva edición. Uno de los aspectos clave que motivó a su autor a traducir la obra al español y a publicarla en Colombia (Editorial ABC), en 1948, fue ofrecer a la juventud un conocimiento nativo, toda vez que el imaginario global de los viajeros que visitan la Amazonía define a sus habitantes como seres salvajes, ignorando que son personas que también aportan a la construcción de la cultura nacional y que su pensamiento es una contribución intelectual fundamental para la humanidad. Otra de las razones para traducir su novela después de veinticuatro años fue la necesidad de profundizar en el mundo indígena, presentar al público hispanohablante algo que desconocían en su momento (la selva amazónica). Es importante traer a colación estos aspectos y pueden corroborarse si se comparan las dos ediciones:

En la edición de 1948 Quiñones incluye una apostilla, en la cual expresa que su interés no es únicamente mostrar “un relato novelesco, sino más bien un estudio etnográfico de las tribus de los Güitotos que habitaban la región colombiana del

Caraparaná hasta 1911” (11). Esto explicaría de alguna manera la importancia para dar a conocer dicha novela no solo en Francia sino en Hispanoamérica, puesto que para muchos sectores letrados la Amazonía ha sido reducida al estudio de mitos exóticos y paradisíacos. Asimismo, el autor señala que quería evocar parte del lenguaje de los uitotos, como también perpetuar la memoria de sus personajes (quienes figuran en archivos históricos), lo que hace que la novela sea mucho más sugestiva y que en ella confluyan varios elementos culturales y discursivos.

Con el fin de representar la crueldad de los invasores caucheros, el autor incluye a Taifé,²² mientras que en la edición francesa sólo menciona a los siete brujos: “Le tigre a sept vies, disait-il, car il est animé par sept esprits de sorciers. Ainsi disaient nos ancêtres et ils avaient raison, car ils savaient pénétrer dans les mystères de la vie et de la nature” (Quiñones 1924, 49);²³ este fragmento, al mencionar las siete vidas del tigre, se está refiriendo metafóricamente a los colonos caucheros que ingresaron a la selva para implantar sus mecanismos de poder. Esto evidencia que el novelista hizo mayor énfasis sobre el tema de la explotación del caucho en la edición en español, puesto que él mismo presencié aquellas atrocidades de la empresa de Arana que durante el siglo XX continuó extendiendo su régimen devastador en gran parte de la Amazonía.

En el “XI capítulo” de la edición en español, Quiñones destaca la importancia de los utensilios tradicionales de la selva. Por ejemplo, utiliza el término *minika* “*Juare*”²⁴ (correctamente escrito sería *juárai*) para aludir a dos cilindros de madera, tocados con baquetas recubiertas con caucho, utilizado por los nativos para comunicarse con otras tribus lejanas y para armonizar sus ceremonias, durante las cuales se canta para “el agradecimiento a la abundancia de la vida” (Vivas 2015, 164) y se danza para “poner en

²²El espíritu del mal llamado Taifé es un aspecto importante para comprender dicho episodio, al revisar la investigación: *Muestra de literatura oral en Leticia, Amazonas* (1981) de María Rodríguez, me di cuenta que este imaginario hace parte de una de las narraciones sobre brujos más importantes de la región amazónica. Teifé es un demonio-mujer que caza a los niños y mantiene constante conflicto con los padres de sus víctimas. Este elemento discursivo en la novela de Quiñones es otra prueba fehaciente de su gran enunciación etnográfica, ya que el autor no prescinde de las manifestaciones espirituales típicas de la selva, sobre todo de aquellos seres que escapan del sentido lógico y ejercen actos que el ser humano no puede hacer. Son los seres humanos los que no tienen control sobre las dimensiones del otro mundo. Para ejemplificar esta acotación, leer *Las enseñanzas de Don Juan* (1974) de Carlos Castañeda.

²³El tigre tiene siete vidas, dijo, porque está animado por siete espíritus de magos. Así decían nuestros antepasados y tenían razón, porque sabían cómo penetrar en los misterios de la vida y la naturaleza (traducción de Julián Hoste, 05 de agosto de 2019).

²⁴A pie de página (Quiñones 1948, 85-6) describe perfectamente el significado ancestral que tiene este instrumento de la selva. En el capítulo tres de este trabajo me concentraré en explicar su vital importancia, puesto que su simbología es afín con diversas novelas que mencionaré a lo largo de esta disertación.

movimiento todo el cuerpo hasta recuperar el instante del origen” (163). En la edición francesa, por el contrario, denomina a este instrumento simplemente “tambor”. Además, tampoco incluye el riachuelo “Gimeray”, afluente del Caraparaná, ni alude a la utilización de la planta “barbasco” como narcótico para neutralizar a los peces, aspectos que pueden encontrarse en la edición de 1948, en la que profundiza en la lengua minika (hablada por el clan nonuya) y describe mucho mejor el contexto amazónico:

Las hormigas rojas que los indígenas llaman “iquiriño” o sea “la ronda”, y las de color amarillo oscuro, como de dos centímetros de largo, que los cacheros del Putumayo les llaman tambochas, atraviesan el bosque constantemente, sobre todo en los bajos, en manchas compactas hasta de tres metros de ancho por más de cien metros de largo, destruyendo todo a su paso, plantas, hojas, insectos, reptiles y hasta grandes animales, cuando éstos se quedan dormidos, porque estas como “la ronda” también viajan en la noche. [...] Los indígenas cuando duermen en el bosque, lo hacen a las orillas de las quebradas y prenden un gran fuego como medio de defensa. Con frecuencia se encuentran en los caminos, esqueletos de animales, comidos por las voraces hormigas. (Quiñones 1948, 122)

Este fragmento ilustra que la selva cuenta con sus propios mecanismos de defensa. En este caso particular, Quiñones quiere enfatizar que en la selva existen ciertos animales que, aparte de mantener el equilibrio silvestre, también cumplen un rol importante dentro de las tradiciones; por eso, en la actualidad aún existen clanes amazónicos que llevan nombres ancestrales como los *kánieni*, que significa “gente de hormiga” (Robuchon 2008, 85). Los caucheros estigmatizaron a las “iquiriño” como hormigas depredadoras, lo que permite entender que su visión sobre el ecosistema amazónico se asemeja a un espacio tétrico y espeluznante. Dicho imaginario también se puede ver representado en *La vorágine*, donde las hormigas tambochas arrasan todo a su paso.

Considerar esta novela como un valioso aporte testimonial y etnográfico dentro de la tradición literaria colombiana, obliga a revisar y analizar algunos aspectos paratextuales que permitirán entender de manera efectiva los puntos de la reflexión central de este capítulo. Es interesante encontrar en las primeras páginas que el autor de *En el corazón de la América virgen* dedica su novela al escritor Rómulo Gallegos, autor de la novela *Canaima* (1935). Esta dedicatoria, que no figura en la edición francesa de 1924, permite comprender que Julio Quiñones aludió al novelista venezolano para ratificar que la Amazonía colombiana efectivamente cuenta con acervos importantes para ser enseñados al mundo a través de la literatura, tal y como lo representó Gallegos con la selva del Orinoco, donde su narrativa está cargada de imaginarios amazónicos que se

imponen por encima de los estigmas exotistas promovidos por los viajeros del siglo XVI quienes creyeron que las comunidades bosquesinas no poseían cultura.

De cara a la recensión crítica, en uno de los primeros estudios sobre la novela nariñense, Terán (1987) afirma que la novela de este departamento de Colombia —especialmente la del siglo XX— es un producto que ha mantenido características de idiosincrasia regional, pero sin alejarse de los lindes de la novelística colombiana, puesto que desde su heterogeneidad ha aportado con temas excepcionales para el país. Con respecto a la obra de Quiñones, Terán asevera: “El autor acude a su gran imaginación para mezclar la realidad geográfica con un poco de fantasía romántica, las bellezas naturales, la humanidad primitiva, conmovedora y sencilla con sus creencias, sus temores, sus supersticiones, su cultura, se encuentran allí magníficamente exaltadas, con el marco exuberante de la majestuosidad de la selva” (1987, 143).

Terán (1987) se limita a describir la secuencia literal de la novela, detallando el tono exotista del texto, sin destacar sus elementos culturales. Caicedo (1990), por su parte, ubica la novela de Quiñones dentro de las categorías de novela testimonial y novela de la selva junto con *El paraíso del diablo* de Alberto Montezuma: “esa novelística, a partir de los años treinta, adentrada en los patrones realistas, produjo con fuerza y abundancia la novela testimonial; esto es, que el documento sobre todo tipo de temas es el centro de su esfuerzo anecdótico. De tal suerte, que la novela acogió en su temática la explotación de campesinos y caucheros” (53). *En el corazón de la América virgen* encaja muy bien en la categoría de novela testimonial, porque, como he dicho anteriormente, en gran parte de la novela existe un discurso del autor que funciona como una denuncia temprana (anterior a la de *La vorágine*) sobre el etnocidio cometido en la Amazonía colombiana. Porque, además, en sus páginas se destaca la relación con el espacio natural y las costumbres aborígenes. Este conocimiento de primera mano es anotado por Echeverri (2010):

Más o menos por la misma época y no lejos de la maloca que Robuchon visitó, el colombiano Julio Quiñones pasó cuatro años entre los indígenas Huitoto Nonuya de 1907 a 1911. Quiñones prestó servicio en un contingente colombiano que fue enviado al río Putumayo en 1905 y, luego de un ataque militar peruano a un puesto cauchero colombiano del río Caraparaná, vagó perdido por el monte siendo acogido por los Nonuyas con quienes vivió varios años y aprendió la lengua. Años después, en un relato novelado escrito en francés narra sus experiencias en un modo polarmente opuesto al de Robuchon. (54)

Esta cita remite a pensar por qué la novela de Quiñones narra su experiencia selvática de una manera diferente a lo que Eugene Robuchon escribió cuando exploró la

Amazonía entre 1903 y 1905. Pues bien, curiosamente, al cotejar el documento intitulado *En el Putumayo y sus afluentes* (1907) se pueden probar dos puntos fundamentales. Primero, Robuchon en sus notas antropológicas exalta el trabajo civilizatorio que la compañía cauchera de César Arana realizó con la población indígena. Quiñones, en cambio, denuncia de manera indirecta estos avances capitalistas, pero lo hace a través de un sentido metafórico, es decir, utilizando la figuración del jaguar-malo para revelar el auge del etnocidio cauchero. Segundo, el antropólogo francés tiende a describir al nativo amazónico como un ser salvaje y peligroso, que habla dialectos extraños, un antropófago cuyas prácticas rituales son anormales, peligrosas y detestables, algo que no realizó el novelista colombiano, pues en sus líneas narrativas comparte una visión totalmente distinta, donde el nativo es noble, es más, señala que las tradiciones ancestrales de los amazónicos ayudan a preservar la naturaleza. Así, se puede entender que mientras Robuchon describe el contexto amazónico con tono preventivo, Quiñones, por su parte, lo hace con mayor conocimiento y apropiación al destacar lo que realmente significa la cultura bosquesina.

Respecto a los manuales²⁵ de la literatura colombiana, de los cuales se espera una fructífera información sobre los escritores que han publicado novelas en el país, tampoco existe información acerca de la producción literaria de Quiñones. Por ejemplo, Ayala (1992), en el capítulo “Literatura viva aborígen”, sólo destaca los aportes narrativos de *Yurupary*; más adelante, el autor dedica diversos apartados a novelas como *La vorágine* y *Toá*, pero no menciona *En el corazón de la América virgen*; esto indica que en las cinco ediciones del mismo manual Ayala no incluyó otras posibilidades novelísticas que también hacen parte de la historiografía de la literatura en Colombia, sólo una perspectiva canónica que olvida el aporte de las literaturas regionales (en este caso de representaciones amazónicas) al panorama nacional. Raymond (1991), en el capítulo “La tradición costeña” de su libro *Novela y poder en Colombia 1844-1987*, cataloga la novela de Quiñones como una “novela anacrónica por su tono romántico y por el tratamiento ingenuo que le da a la cultura indígena” (143-144). Este comentario no da cuenta de los

²⁵También se incluye los dos tomos del *Manual de literatura colombiana* (1988) publicado por Procultura en la Editorial Planeta. En estos documentos no se incluye ni a Julio Quiñones, ni a Alberto Montezuma, ni a Germán Castro. En el capítulo: “De los Mil Días a la Violencia: La novela colombiana de entreguerras”, Armando Romero referencia tan sólo *La vorágine* de José Eustasio Rivera y *Toá* de César Uribe Piedrahita no como novelas de la selva, sino como obras que inauguran y desbordan el tema de la violencia (417-21).

importantes elementos de la obra e ignora una posible comprensión de las culturas amazónicas.

Por otra parte, Verdugo (2004), en su libro *Sobre el canon y la canonización de la narrativa en Nariño en el siglo XX*, menciona la obra de Quiñones; sin embargo, no indica nada en concreto sobre su contenido amazónico. De otro lado, Niño (2008) destaca que la narrativa de Quiñones tiene la misma importancia que la novela riveriana. Además, considera:

Es un libro derivado del mismo contexto y del mismo periodo de *El libro rojo del Putumayo*. El texto o, más bien, el intertexto de Quiñones, resultado de cuatro años de convivencia y observación en el Putumayo colombiano entre 1907 y 1911, fue recibido por los *etnógrafos como literatura* y por los *literatos como monografía etnográfica*, algo nada extraño dentro del modelo estético europeísta fundamentado en una rígida taxonomía. (26-7; énfasis añadido)

Lo acotado anteriormente por Niño (2008) es fundamental, puesto que, al compararlo con *El libro rojo del Putumayo* (1913) de Norman Thomson, se le está reconociendo a la novela de Quiñones su enunciación testimonial y etnográfica, ya que de similar manera da a conocer sucesos que realmente ocurrieron en la Amazonía, entre ellos, las atrocidades cometidas con los nativos uitotos por parte de los colonos caucheros.

Por otra parte, se encuentra el estudio de Echeverri y Landaburu (1995), quienes destacan que “las palabras y expresiones en lengua indígena consignadas en el libro son claramente uitoto del dialecto mika” (45). Incluso estos investigadores señalan que algunos de los personajes como Efuysitofe, Ripetofe y Fusicayna existieron, y figuran en los registros de la comunidad de achiote a inicios del siglo XX, lo que significa que la novela está cargada de diversos términos y antropónimos tomados de la realidad, lo que permite dar cuenta del discurso testimonial de la novela. Además, Quiñones propone un proyecto de representación de costumbres y de importantes vestigios de la lengua mika que lamentablemente se perdieron durante el holocausto cauchero, de tal suerte que su novela rescata la memoria de estos asentamientos aborígenes, elemento que otros novelistas de Colombia no tuvieron en cuenta, sólo representaron el espacio amazónico, mas no adentraron su creación sobre los valores culturales de la comunidad referenciada, como, por ejemplo, *La vorágine*, donde la selva “se ve como un terreno hostil para el foráneo” (Uscátegui 2017, 30) y no como un lugar de aprendizaje e intercambio cultural tal y como lo evidencia *En el corazón de la América virgen*.

Con respecto a los comentarios emitidos en 1925 por varios críticos en diversos periódicos de París, Lille y Marsella, se puede comprender que la primera edición de la novela de Quiñones tuvo gran acogida en el exterior, quizá porque su trama cautivó a los lectores europeos, quienes además desconocían de aquellas tradiciones amazónicas. Así, en la segunda edición (1948), se incluyó un fragmento del periódico marsellés *Le Soleil Du Midi*, del 6 de febrero de 1925:

AU COEUR DE L'AMÉRIQUE VIERGE de Julio Quiñones, no es de ninguna manera una obra de imaginación. Desde las primeras páginas se comprende que el señor Quiñones ha vivido en medio de las hordas salvajes del Amazonas. Él se ha aplicado, sobre todo, aprendiendo su lengua, a estudiar sus costumbres, sus tradiciones. Un poco de fantasía romántica se mezcla a esta obra documentaria que atenúa ciertos aspectos que podrían aparecer demasiado geográficos; pero los amantes de viajes y exploraciones amarán este libro en el cual encontrarán al mismo tiempo que poéticas descripciones, sustanciales elementos.

Las bellezas de la naturaleza se encuentran allí magníficamente exaltadas. Es el Amazonas, el gran río soberbio y orgullo con su serenidad o sus cóleras; es el misterio de las selvas, el esplendor de su vegetación, las llamadas nocturnas de las fieras; el grito nostálgico de las cigüeñas y las gaviotas. Este libro es tan apasionador como los *Natchez* de Chateaubriand.

Allí se vuelve a encontrar completamente evocada la imagen de una humanidad primitiva, conmovedora y sencilla. Una raza vibra con sus creencias religiosas, sus supersticiones, sus costumbres, en medio de la frondosidad de la selva. Esta obra es infinitamente más completa que un diario de explorador o que un relato de viajes. (6-7; traducción de Julio Quiñones)

Esta cita ratifica lo que he sostenido hasta el momento con respecto al lugar de enunciación (testimonial y etnográfico) de *En el corazón de la América virgen*. El reseñista francés destaca que la propuesta de Quiñones contiene elementos sustanciales dignos de valorar como la naturaleza representada y la cultura de los nativos desplegada en costumbres. Aunque en el comentario se destaca la afinidad de la novela con una de las obras románticas de Chateaubriand, cabe considerar, sin embargo, que el parentesco no se reduce a copia, pues en la novela de Quiñones contraviene el exotismo y la inocencia de la vida salvaje comúnmente figurado en el romanticismo. Más bien representa el mundo amazónico evidenciando que existen otras formas de vida y de pensamiento. *Les Natchez* (1826), por el contrario, contempla un viaje imaginativo por las selvas americanas del Mississippi, en el cual el autor no tuvo la oportunidad de convivir con los nativos, aprender sus costumbres y su lengua, tal y como sucedió con Quiñones en la Amazonía colombiana. En esta vía, dicha relación parcial señalada por la crítica no tiene los suficientes criterios para convertir la novela de Quiñones en un equivalente con alguna de las novelas publicadas por el escritor francés.

2. La palabra de origen “Gitoma” en diálogo con la voz testimonial

Luego de realizar una revisión ecdótica de las tres ediciones de *En el corazón de la América virgen* (1924; 1948 y 2016), he decidido apoyarme en la segunda publicación traducida al español por el propio autor, pues, como mencioné más arriba, Quiñones (1948) vio la necesidad e importancia de proyectar su novela al mundo hispanoamericano y, sobre todo, enfatizar sobre el tema de la explotación cauchera que padeció la Amazonía colombiana a inicios del siglo XX.

Ahora bien, teniendo en cuenta la evolución novelística en Colombia, en la obra de Quiñones se ve un escenario diferente en relación con otras novelas del siglo XX. Desde la “Introducción”, la voz narrativa describe con sumo detalle la frondosidad de la selva: “a lo largo de las orillas de ese río único, aparecen a lo lejos como una acuarela encendida por la mirada de un sol agonizante, bosques de una extensión y riqueza infinitas, ofreciendo a la vista encantada un panorama maravilloso que se apodera del alma y deja en ella una impresión de ensueño” (Quiñones 1948, 13). Todo esto introduce a pensar que hay una clara intención por parte del autor en destacar distintos valores amazónicos. No se trata de ilustrar un panorama paisajístico de la selva, más bien hay un revuelo intelectual de energías cósmicas; es decir, ante la crisis telúrica que se vivía en aquellos tiempos, Quiñones prefiere poner de relieve sus asombros sin caer en el exotismo.

Es necesario recordar que Bajtín define como cronotopo “a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989, 237). Dicha acotación permite entender que en el relato novelesco de Quiñones se produce una conexión narrativa entre mito y testimonio, es decir, una especie de tiempo cíclico, una historia anterior al tiempo presente que vuelve y se conecta al punto de partida. Landaburu y Pineda (1984) explican que para poder entender este vórtice mítico es necesario recurrir a un proceso hermenéutico, en la que “lo importante es entrar en él y dejarse interpelar por él, ya que, por exótico y lejano que parezca, también nos puede hablar” (38). Esto conduce a pensar que en la novela de Quiñones hay un esquema espacial y temporal sugestivo, que se pone en escena a través del diálogo que sólo el chamán puede administrar con su palabra oral, pues, siguiendo los mandatos ancestrales, solamente el sabedor de la comunidad puede retornar el tiempo pasado al presente con el propósito de vaticinar el futuro en una suerte de espiral.

Desde este punto de partida, se tiene para analizar, entonces, una inquietante trayectoria cíclica, en la que primero se hace alusión a las huellas míticas del héroe Gitoma²⁶ como referente primordial de los Uitoto y, segundo, la historia sobre la guerra de los jaguares que devela el inicio de la invasión cauchera en la historia de la Amazonía durante los primeros decenios del siglo XX.

Lo particular en esta novela radica en que dos voces se alternan en la estructura narrativa para relatar una historia singular en dos planos argumentales. Por un lado, está la voz narrativa que se apoya de la cosmovisión de la cultura Uitoto para develar las muertes del clan ocasionadas por un jaguar. Por otro, se encuentra la voz testimonial de Quiñones, que rescata la memoria del *komuiyano*, aquella voz de origen que preserva los mandatos sagrados de la selva. La confluencia de estas dos voces (la una mitológica y la otra testimonial) muestra un argumento sugestivo sobre lo que representa el espacio amazónico, sus habitantes y sus tradiciones de vida.

El primer plano argumental gira en torno a la imposibilidad de Fusicayna (líder de la tribu nonuya) de vencer a su enemigo metamorfoseado en jaguar, ser que devora a los habitantes de la comarca con el propósito de vengar antiguas guerras. Trampas bien elaboradas y ubicadas en puntos estratégicos no fueron suficientes para atrapar a este felino devastador, que sabía perfectamente cómo apresar con cautela a sus víctimas. Sin embargo, dos valientes guerreros de la tribu de los emuas liberaron los afligidos espíritus de los nonuyas al derrotar aquel jaguar en un duelo cuerpo a cuerpo. En tributo a la osadía de estos dos jóvenes guerreros, Fusicayna entregó a su hija Moneycueño como futura esposa de Quega; pero la historia no termina allí, pues tras la muerte del felino, se propagó una terrible epidemia que acabó con la vida del jefe nonuya.

En un segundo plano argumental, Moneycueño debe realizar un rito especial durante su boda con Quega, consistente en ingerir las cenizas de su padre —víctima de la epidemia ocasionada por el jaguar— con el fin de seguir los mandatos del clan y así perpetuar la existencia metafísica de Fusicayna. Luego de un año debía cumplirse la ceremonia que nunca se efectuó, ya que un extranjero llegó a esta tribu enamorando a Moneycueño; poco después de cumplirse el himeneo, la nativa decidió quitarse la vida, dejando a Quega triste, desolado, y a su comarca sin la reencarnación y representación totémica de su líder.

²⁶También significa “sol, padre, rey de los witotos y héroe civilizador, algunas veces actúa como hombre, pero puede transformarse en tigre” (Rodríguez 1981, 25).

Para desentrañar la primera secuencia argumental de *En el corazón de la América virgen* es fundamental recurrir al relato mítico llamado “Gitoma”, que, en este caso particular, preferí denominarlo voz de origen, porque es un relato oral que vislumbra el universo amazónico de los uitotos de una manera más cercana a lo autóctono, ya que es un saber significativo en el que confluyen diversos saberes fundamentales para reinterpretar el mundo, y no reproduce la perspectiva exotista, sobrenatural, fantástica e idealista sobre lo que representa el mito para Occidente. Vivas (2015) señala que lo que se conoce como mito occidental no permite interpretar a profundidad la cosmovisión amazónica de los uitoto. Él prefiere recurrir a la palabra *jagagi*, que significa “hilo y aliento de los ancestros” (116). Este elemento de tradición oral es muy importante para apoyar nuestra concepción de “voz de origen”, ya que al igual que el *jagagi* “procura tejer tradiciones antiguas con recientes, relatos del pasado de la Tierra con los de los humanos actuales, de enseñanzas aprendidas y por aprender que provienen de las plantas, del clima, de los animales” (117). En este sentido, fue fundamental recurrir a la versión más original que Niño (2008) recopiló en la Amazonía colombiana, ya que su trabajo *in situ* da cuenta de más de diez años de estudio sobre dicha voz de origen, lo que facilitó, en el presente apartado, interpretar el contenido ancestral presente en la novela de Quiñones, menester que la crítica literaria especializada aún no ha realizado.

Siguiendo a Niño (2008), “Gitoma” es un texto oral que describe las vivencias que el héroe Gitoma ha tenido en la selva durante varias contiendas primigenias. Gitoma también es el demiurgo de la uitocia y su rol es guiar a la comunidad hacia la sabiduría y el cuidado de la naturaleza. Como relato milenario “adopta una forma de representación que llamamos mítica, encierra un sistema de encriptamiento que pone al descubierto, una vez decodificado, la crónica secreta de una cadena de guerras de frontera por la quina primero y por el caucho, la madera o simplemente, la tierra después” (273). Además, es un relato que permite comprender, en la novela objeto de estudio, la desarticulación tribal a raíz de los enfrentamientos ocasionados en la Amazonía colombiana desde las postrimerías del siglo XIX con la explotación de la quina a cargo del presidente electo Rafael Reyes, hasta los primeros decenios del siglo XX con el régimen capitalista del peruano Julio César Arana. De esta manera, en la novela de Quiñones se encuentran diversos discursos dicotómicos que oscilan entre lo mítico a través de la voz de origen “Gitoma”, y sucesos históricos por medio de la voz testimonial del autor. Dicho fenómeno narrativo se puede definir como una confluencia, en la que existe una suerte de heterodiscursividad, a saber, múltiples voces que se entrelazan dentro de una misma

narración; en términos de González (2011), una “naturaleza polimórfica de la novela, un discurso sin límites o fronteras [...] la novela, camaleónica en su capacidad para confundirse con otros discursos” (16).

“Gitoma” facilitó elementos para interpretar y valorar el lugar de enunciación que presenta *En el corazón de la América virgen*, ya que esta voz de origen “deja ver las absorciones de una historia de barbarie, en donde el intento por introducir a los uitotos en la historia occidental se ha hecho mediante el expediente de la masacre, la enajenación y la desterritorialización” (Niño 2008, 277-8). Esto permite comprender que la representación que Julio Quiñones realiza a través de su testimonio, es una participación colectiva de voces con personajes como Gitomanqueño, el chamán²⁷ del clan de los nonuyas, “el gran maestro del éxtasis” como diría (Eliade 2016, 22), quien además es el heredero de la palabra mayor de Gitoma-precursor. Al respecto, Niño (2008) explica:

Quando el narrador uitoto cuenta la historia de Gitoma, él es Gitoma. Cada acción de realización incluye la versión de quien actúa y revive la memoria a través del relato, bien como narrador o como auditorio. Lo que para el narratólogo occidental es deformación desde el punto de vista de la ficción, aquí es renovación desde el punto de vista de la experiencia. A través del mito, los uitotos reafirman el sentido de su resistencia y confirman su voluntad de supervivencia, porque ellos son Gitoma. Y Gitoma siempre vuelve en su historia. (278)

De esta cita interesa resaltar que “Gitoma” es un relato importante para las comunidades de la Amazonía colombiana, porque, precisamente, sustenta la memoria sobre el origen de la vida en la selva, además porque visibiliza la filosofía que ha permanecido bajo el yugo de la cultura eurocéntrica. Por esta razón, Niño señala que cada vez que alguien cuenta la historia de “Gitoma” esa persona se vuelve Gitoma; es decir, cumple el rol de demiurgo de la tradición ancestral en el bosque tropical.

En otro orden de cosas, la voz de origen “Gitoma” amplía el constructo histórico del territorio amazónico, porque con este relato los clanes a lo largo del tiempo han comprendido que la selva ha perdido su prosperidad a causa de las invasiones capitalistas: “la Amazonía provee ciclos de experiencia aparentemente eternos, como un ‘museo viviente’, una realidad mágica desafiando un desarrollo estoico lineal” (Stanfield 2009, 22). En esta medida, no se puede reducir la voz “Gitoma” a un simple sentido mítico, ya

²⁷Urbina (2010) dice que el chamán uitoto es la persona que tiene el rol de mediar el conocimiento, a saber, encontrar la verdadera realidad que está en múltiples capas rizomáticas entre el mundo cotidiano y el mundo de la uitocia (37). Dicha episteme no posee las mismas connotaciones que la racionalidad occidental ni la religiosidad cristiana.

que su contenido expresa, de forma particular, la vida de aquellas comunidades bosquesinas que tienen cosmovisión propia.

En este sentido, cabe preguntarse ¿cómo se relaciona la voz testimonial de Quiñones con la voz de origen “Gitoma”? Es oportuno recordar que la experiencia que tuvo Quiñones en la selva le permitió preservar parte de la memoria de “Gitoma” en su novela, de tal manera que le es posible, gracias a su ejercicio creativo, apropiarse del significado de esta voz amazónica. Encontrar un personaje en su novela llamado Gitomanqueño no es gratuito, pues hay un gesto de recuperación cultural en el momento en que este sabedor promueve la voz “Gitoma” para mantener en el clan la armonía cósmica y la permanencia de la tradición oral. Para los uitotos, la voz de origen es un canasto místico donde se aposenta la sabiduría amazónica de sus ancestros; en palabras de Urbina (2010) sería una suerte de ecosofía²⁸, en la que los saberes de la selva hacen posible el sustento de los entornos (34).

De esta manera, es importante resaltar que la voz de origen de este héroe amazónico dentro de la literatura colombiana es igual de importante que la epopeya *Yuruparí*.²⁹ Así las cosas, “Gitoma” contiene imaginarios amazónicos significativos que permiten interpretar a mayor profundidad el contenido de *En el corazón de la América virgen*. Como lo aclara Niño (2008):

Gitoma es la principal entidad mítica uitoto, es el puente entre los dioses, los héroes y los hombres, pues el mismo es polivalente. Es el restaurador de la identidad, liberador, organizador y nominador, el relato épico de Gitoma es la base de la memoria uitoto, de su ordenamiento simbólico, fuente de consulta e interpretación. Sus pasajes narrativos contienen, igualmente, la historia cifrada de la resistencia comunitaria a través de sus diferentes periodos de enfrentamiento, tanto con los misioneros como con los colonizadores, con otros indios, con los portugueses, con la apocalíptica Casa Arana y con la agresión constante de la economía occidental por expandir sus fronteras dentro de la Amazonia. Es texto de base instructiva para la clasificación de las plantas y sus propiedades, lo que *lo constituye un relato total*. (247; énfasis añadido)

Con esto se entiende que “Gitoma” es una especie de tecnología comunicativa para la comunidad uitocia. En otras palabras, permite a las comunidades amazónicas registrar sus

²⁸Para Urbina (2010), este concepto hace referencia a la sumatoria de saberes ancestrales que permiten el equilibrio armonioso de los entornos naturales (34). En otras palabras, es el buen manejo ecológico de la floresta que está siendo arrasada por la depredación capitalista. Por eso, las comunidades amazónicas hacen uso responsable de los conocimientos sagrados, ya que estos también regulan los consumos de los alimentos provenientes de la madre natura.

²⁹En lengua ñengatu significa “engendrado de la fruta” (Stradelli 1998, 23). Dentro de las letras colombianas este texto mitológico es muy significativo, ya que en su contenido podemos hallar resguardada gran parte de la cosmovisión amazónica, esto es, la memoria ancestral, los mandatos sagrados de la selva, la actividad ritual, el culto a la naturaleza y los elementos tabús.

costumbres que serán legadas de generación en generación, ya que en su contenido abunda un conocimiento único en el mundo. Como bien lo señala Niño (2008) y como se puede corroborar en la novela de Quiñones, esta voz ayuda a los nativos amazónicos a administrar el conocimiento entregado por sus ancestros; por eso, sólo los mayores la enseñan a los más jóvenes con el objetivo de preservar la memoria colectiva y sus costumbres milenarias.

En este sentido, el siguiente fragmento de la novela permite apreciar la valoración sobre la poética ancestral de los nonuya: “la selva se veía como encendida por la aurora... Un interminable desfile de indígenas, hombres y mujeres, cargados de provisiones, se internaban en el bosque cantando el himno matinal al sol: Gitoma money comuneide, naizo moto etiño mare comuine” (Quiñones 1948, 96). Este canto al sol, que no aparece en la edición francesa, es transcrito en lengua mika por Quiñones y traducido con una gran fidelidad al español por el mismo autor: “¡Oh! Sol, que engendraste el día para alumbrar el camino del hombre” (1948, 96). Dichas palabras poetizan la magnificencia del bosque tropical, rescatando un encadenamiento de imaginarios de la voz de origen “Gitoma” a la que he referido en párrafos anteriores y que la novelística colombiana no ha valorado incluso hasta hoy³⁰, pero que gracias a la novela de Quiñones se le otorgó mayor reconocimiento a una de las 64 lenguas aborígenes que aún se hablan en Colombia y que la literatura nacional en el siglo XX no se preocupó por rescatar.

Por otro lado, en la novela se puede ver cómo Quiñones representa una selva incólume y sosegada:

Sobre las cimas orgullosas que se esfuman en el horizonte inflamado, las palmeras indolentes se mecen desdeñosas, los árboles gigantes y los árboles de caucho, yerguen impasibles sus cabezas temblorosas, desafiando la cólera de los vientos, la tempestad, la tormenta y el hierro que empuña la mano del hombre. De las chozas y cabañas, el humo, cual incienso místico, sube hacia los cielos, blanco y puro, humilde como el símbolo de la paz y la felicidad que reina en el hogar salvaje, donde la maldad no encuentra nunca asilo.

Y la hora del crepúsculo llega dulce y lenta... El sol ya moribundo flota en el horizonte como un nenúfar de oro en un lago de sangre, y derrama sus últimos destellos sobre la selva sonora, sobre la selva profunda. ¡A la hora deliciosa de las nostalgias...a esa hora indefinible y suave, cuando el alma se siente sobrecogida como de un pesar sin nombre! Los pájaros en bandadas silenciosas pasan rápidos como sombras, ganando sus nidos disimulados en el ramaje del roble secular o del cedro gigante que abriga y ampara sus amores. (1948, 15)

³⁰La excepción con respecto a la poesía indígena en la novelística colombiana es *Finales para Aluna* (2013) de Selnich Vivas, novela que más adelante dedicaré un capítulo completo. Allí se aprecia la cosmovisión ancestral de los minika del río Igaraparaná. A través de la sabiduría de las plantas sagradas *jibina* y *yera* se convoca al canto, la danza y el rito tal y como se puede apreciar en la novela de Quiñones.

Lo que se extrae de este fragmento es que el autor representa el mundo bosquesino como algo maravilloso y hospitalario que no se puede apreciar de manera equivalente en *La vorágine*,³¹ donde se desborda el simbolismo de la tragedia, donde se muestra una manigua intensa que deglute todo lo que no hace parte de ella y donde se enuncia que este espacio natural se encuentra invadido por el hombre blanco, sus armas de fuego y su enemistad racial.

Así las cosas, el autor no solo relata sucesos de una experiencia adquirida en la selva, sino también reconoce lo que significa habitar este tipo de territorio. Quiñones fue uno de los pocos novelistas en Colombia que se apoyó en el discurso etnográfico para dar a conocer la importancia de las tradiciones amazónicas. Sin duda, el respaldo etnográfico añade diversos aportes a su práctica narrativa y se apreciará con mayor detalle en el siguiente acápite.

3. Jaguarización, el *rafue* y *bakaki* como fuentes de conocimiento

³¹Un fragmento clave para ilustrar esta imagen sería: “por la mente de quien las escucha pasa la visión de un abismo antropófago, la selva misma, abierta ante el alma como una boca que se engulle los hombres a quienes el hambre y el desaliento le van colocando entre las mandíbulas” (Rivera 1973, 240). Mientras la novela de Rivera representa una selva hostil, una cárcel verde y angustiante para el foráneo que la intenta habitar, en la obra de Quiñones la selva es un recinto que todo ser vivo debe sumirse a su acogimiento, para reencontrarse con sus verdaderos orígenes cósmicos.

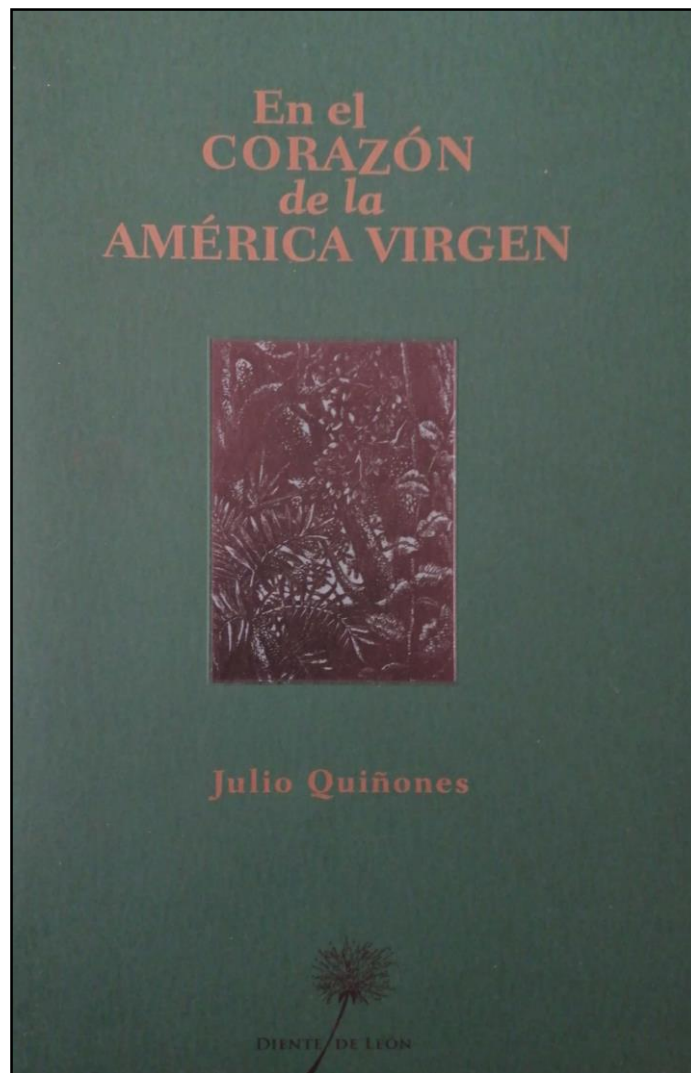


Figura 2. *En el corazón de la América virgen* de Julio Quiñones. Bogotá, 2016.
Fuente: archivo personal.

En el año 2016 la editorial Diente de León de Bogotá sorprendió al público lector con una nueva edición de *En el corazón de la América virgen* (ver Figura 2). Aunque su contenido reproduce íntegramente los capítulos de la edición de 1948, en esta se comparten otros paratextos importantes, como una “Presentación” por parte de Eudocio Becerra Vigidima y Roberto Pineda Camacho, la cual aporta significativamente a la reflexión que desarrollaré en este apartado. Se trata, pues, del tema de la jaguarización, en la que los académicos señalan que “parte del núcleo central de la novela lo configura, como se dijo, el gran jaguar o tigre que arremete sin piedad contra la comunidad nonuya y cual verdadera calamidad —según se mencionó— la pone en jaque” (9). Poner en jaque a una comunidad nativa significa, en términos de Giorgi (2014), desjaguarizar un

territorio, a saber, de llevar a cabo un exterminio para abrir el terreno al capital y la modernización (49), tal y como sucede en *Mi tío el jaguaireté* (1962) de Guimarães Rosa, donde el cazador en un primer plano del relato ejerce el trabajo de exterminar aquellos jaguares que impiden la invasión capitalista.

De esta manera, al hallar en la novela de Quiñones dicha simbología animal (devenir jaguar), considero importante trabajar la noción de jaguarización³² para comprender el rol del felino figurado en esta novela. En algunas comunidades amerindias, el jaguar en su condición metafísica se considera como el artífice o demiurgo de los clanes aborígenes, es decir, su rol³³ deviene defensor de la selva, aquel que rechaza los paradigmas del mundo occidental.

Al revisar algunos postulados antropológicos que permiten interpretar mucho mejor este objeto literario, se tiene, por ejemplo, *La mirada del jaguar* (2013) de Viveiros de Castro, quien considera que el jaguar es de suma importancia para la mayoría de comunidades amerindias, pues es uno de los elementos más significativos para comprender las cosmologías amazónicas. El antropólogo brasileño, según su teoría sobre el perspectivismo, señala que el felino deviene persona y viceversa, es decir, “los jaguares son personas porque, al mismo tiempo la jaguaridad es una potencialidad de las personas” (21-2). Por ello, también colige que un jaguar “es más que un simple jaguar; cuando está solo en la selva, se saca su ‘ropa’ animal y se muestra como humano. Todos los animales tienen un alma que es antropomorfa: su cuerpo, en realidad, es una especie de ropa que esconde una forma fundamentalmente humana. [...] Sabemos que, cuando estamos desnudos, somos todos animales” (57).

³²Como categoría, hasta lo que he revisado, se encuentra referenciada en los estudios de María Cándida Ferreira: “La travesía del jaguar: de la amenaza caníbal de cosmología indígena hacia la literatura de Guimarães Rosa”, 2012; y, en *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica* de Gabriel Giorgi, 2014, 47-59.

³³ Claros ejemplos sobre este tipo de imaginario ancestral se pueden apreciar en representaciones cinematográficas como: *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) de Werner Herzog, *The Emerald Forest* (1985) de John Boorman y *1492. Conquest of Paradise* (1992) de Ridley Scott. En el primer film, se recrea la execrable búsqueda de “El Dorado” por parte de los españoles en el Amazonas; en el minuto 57’, cuando Lope de Aguirre y su tripulación intentan hablar con dos nativos en medio del río, uno de ellos revela el presagio de sus antepasados, lo cual indica, que la llegada de los hombres blancos a esas tierras selváticas se asemeja al asecho del jaguar sobre una comunidad indígena. En la segunda película, el jaguar que aparece hacia el final de la historia, ruge fuertemente con el fin de rechazar los avances industriales que intentan deforestar la Amazonía brasileña. Con respecto a la tercera, presenta una escena clave (min 1:49), en la que Cristóbal Colón es atacado por un aborígen que ruje como jaguar; dicho acto es una metáfora visual que simboliza el devenir animal del nativo que se defiende ante los invasores españoles. Dichas muestras cinematográficas también son extrapolables para comprender la representación del jaguar expuesta en la novela de Quiñones.

La postura de Viveiros de Castro se encuentra estrechamente relacionada con los planteamientos de Kohn (2004), quien expresa que “el shamán se puede transformar en jaguar, para asumir su perspectiva y los poderes que su cuerpo —o sea su naturaleza— permite, poniéndose la ‘ropa’ del jaguar. Al cubrirse con la piel de un jaguar, o al pintarse como jaguar, el shamán adquiere poder ya que puede ver a sus enemigos como los ve el temido depredador como comida” (4). Para Reichel-Dolmatoff en su libro *El chamán y el jaguar* (1978) la imaginería del jaguar es, pues, diversa, a saber, “primeramente, se cree que un chamán puede volverse jaguar a voluntad y utilizar la forma de este animal como disfraz bajo el cual puede obrar como ayuda, protector o agresor. Después de la muerte, el chamán puede volverse jaguar para siempre” (52). Del mismo modo Urbina (2010) acota que el chamán “al morir su espíritu tomará algunos de los atributos del jaguar y vuelto un jaguar-chamán quedará cuidando el territorio de su tribu. Muertes útiles no para solucionar el problema individual en un más allá inasible, sino para quedarse acá sirviendo a su gente mientras las selvas duren” (38-9).

Los ejemplos sobre jaguarización en la representación del mundo de los trópicos húmedos son incontables; bastaría con revisar *Mi tío el jaguaeté* para comprender que el devenir del jaguar tiene múltiples roles. Guimarães en este texto propone la voz narrativa de un cazador para evocar la resistencia de un orden biopolítico en territorio amazónico del Brasil. En este caso particular, el cazador se rebela ante el régimen de la nación modernista; por ello, se convierte en jaguar para detener el exterminio de los jaguares que habitan en las haciendas. En palabras de Ferreira (2013) se instaura un “yo-jaguar” que va más allá de la condición humana; a saber, el “pasaje hacia otra heterogeneidad que suplementa su habla y se concretiza al manifestar el devenir en su cuerpo” (154). Para el protagonista, transformarse en jaguar es recuperar el sitio de sus orígenes ancestrales (recuérdese que su madre era indígena), es un devenir que le permite proteger a su comarca, de ahí se despliega la metáfora que entrega el título de esta novela que construye una base epistemológica del universo de la Amazonía, una potente enunciación que va en contra del orden de la nación hegemónica que intenta fracturar la cosmovisión de la selva. Al respecto del devenir Giorgi (2014) explica:

El "devenir" entonces no es la salida de un individuo hacia otra posibilidad de "sus" facultades, o el descubrimiento de nuevas potencias de "su" cuerpo: pasa *entre* cuerpos, es una *reconfiguración de lo común* allí donde los fundamentos previos de la comunidad -las culturas, las razas, las especies- han sido radicalmente movilizadas por la modernidad y donde los cuerpos han sido expuestos a la posibilidad de nuevos ordenamientos. Ese común no es originario, no es la recuperación de una identidad perdida, de un origen

destruido; es una alternativa al orden modernizador, ella misma moderna, si entendemos por "moderno" el impulso que desafía toda ontología y toda trascendencia, y que afirma la potencia inmanente de los cuerpos, la capacidad creativa de los cuerpos en relación. Tal es aquí, quiero sugerir, el sentido del "devenir-animal": una interrogación (y una contestación) sobre los modos en que se expresan las potencias de los cuerpos, y sobre las reconfiguraciones de lo común y de la comunidad que se albergan en ellas. (58)

Gracias al aporte de Giorgi (2014), se sabe que el devenir significa ir más allá de una facultad física, es encontrar una potencia corporal que permita reconfigurar el lugar común con el propósito de trascender sobre una nueva identidad. Paralelamente, en la novela *En el corazón de la América virgen* el jaguar representa la venganza de antiguas tribus que fueron derrotadas en guerras que datan desde la época colonial, por eso, nadie mejor que Giorgi (2014) para explicar a través del análisis de *Mi tío el jagareté* de Guimarães Rosa que un devenir bajo el signo animal (jaguar) puede funcionar como mecanismo alternativo de resistencia ante un orden biopolítico; esto es, el vector que quebranta un orden modernizador y capitalista en territorio sagrado.

No obstante lo anterior, la jaguarización como categoría de reflexión en la novela de Quiñones se entiende desde un devenir jaguar malévolo (colonos caucheros) que intenta exterminar la cultura nativa e implantar su propia lengua, religión y costumbres. Hay que tener presente que el novelista utilizó la imagen del jaguar para ocultar las atrocidades cometidas por los esbirros de César Arana, por eso, la comunidad nonuya debe recurrir a ritos con el fin de vaticinar las invasiones de las caucherías. Sobre este suceso histórico Niño (2008) comenta:

Justamente, mucho tiempo después, ya en el tiempo de los hombres, durante las guerras del caucho, los uitotos buscarán los territorios originarios de La Chorrera para dar allí la batalla final contra los esbirros de la Casa Arana, en una acción dialéctica de inmolación para recuperar el tiempo y el espacio perdidos. La resistencia de los uitotos en aquel holocausto fue real, pero, sobre todo, fue ritual. Los uitotos absorbieron la realidad de la guerra y la esclavitud impuesta por los caucheros y se armaron incluso con armas de fuego y desarrollaron estrategias de lucha guerrillera de la selva. Pero también absorbieron su propia memoria y por eso su guerra tuvo siempre un modo ritual. Por eso darían la batalla final en el territorio señalado por las narraciones orales como aquél donde habían habitado por primera vez el mundo. No obstante que muchísimos uitotos murieron en aquella lucha y en las persecuciones posteriores, la memoria de aquellos acontecimientos ha operado como aglutinador de las búsquedas actuales de cohesión. (253)

Si se hace acopio de los imaginarios amazónicos que trasmite la novela de Quiñones, aquellos contemplan de manera metafórica la memoria colectiva de los uitotos. Por eso, su contenido es heterodiscursivo, porque habitan múltiples voces, entre ellas, la voz de origen "Gitoma" que permite de manera ritual emancipar a los nativos de la

opresión, dicha liberación se valida a través de una línea de fuga que otorgan los cánticos respaldados por la sabiduría ancestral. Particularmente, *En el corazón de la América virgen* el jaguar se materializa como el enemigo, el invasor cauchero que intentó exterminar la comarca de Fusicayna; dicha representación es una clara alusión sobre el peligro que asecha al clan de los nonuyas:

Cada día el tigre hacía una nueva víctima y sembraba por todas partes el dolor; se hubiese dicho que la terrible fiera no se saciaba nunca; tan elevado era el número de sus víctimas. Su sed de sangre humana no se apagaba jamás. El seguía con ojo ávido los pasos de los indígenas, recorriendo los caminos y senderos, y sus huellas se encontraban en todas partes sobre la tierra húmeda.

A veces, el desagraciado indígena, al declinar el día, ignorante del peligro, regresaba con paso tranquilo a su apacible hogar, fatigado del esfuerzo cotidiano y satisfecho de su jornada; pero el tigre acechaba en un zarzal o detrás de una palmera. El [sic] le deja pasar y le contempla con la alegría feroz del felino; luego le sigue furtivamente al abrigo de los arbustos, invisible y sin ruido; de repente, más rápido que el relámpago, se lanza sobre su presa, clava en su espalda sus terribles garras y le abre la nuca con sus dientes poderosos; en vano la desgraciada víctima trata de luchar, bajo esa masa enorme, cae abatida y sin defensa, los ojos ya velados por las sombras de la muerte. (Quiñones 1948, 17-8)

El anterior fragmento permite ver que la selva se encuentra amenazada por un otorongo que está a punto de exterminar a los nonuyas. Al retomar el concepto de jaguarización se puede comprender que existen dos tipos de jaguar dentro de la cosmología amazónica que podría validar nuestra postura en el presente análisis. Hay un jaguar benévolo (nativo amazónico) y uno malévolo (colono). El primero, como he ejemplificado más arriba, es el protector del clan y la floresta ante los regímenes de poder occidental, es decir, el jaguar también es una metamorfosis del chamán que deviene animal para combatir con otros clanes guerreros, puesto que “la transformación pasajera en animal es signo del poder que tienen sobre la naturaleza algunos héroes mitológicos, ya sean dioses o brujos” (Rodríguez 1981, 32). El segundo, en cambio, es aquel que ingresa a la manigua sin permiso y profana sus leyes sagradas agrediendo a sus habitantes.

Con esta ambivalencia, el jaguar malo que se recrea en la novela de Quiñones es el animal que camufla distintos verdugos (colonos, misioneros, quineros, caucheros, comerciantes, guerrilleros) que ha tenido el territorio amazónico en diferentes épocas. Otra muestra sobre la metáfora del jaguar malévolo se podría entender desde la figuración del séquito de colonos que fueron enviados por la corona española para apoderarse de las selvas de América del Sur y seguidamente de los foráneos que ambicionaron apoderarse de la quina y el hevea respectivamente. En esta misma vía, en la novela de Quiñones

(1948) se halla un fragmento fundamental: “vosotros sabéis todos, que el tigre³⁴ es una metamorfosis de brujos de tribus ignoradas, que apoyadas por los espíritus de las víctimas derribadas bajo la potencia de nuestros golpes, buscan su revancha bajo la forma de un tigre feroz” (20). Este tipo de jaguarización está referenciado en la cosmología de los uitotos, ya que el jaguar muestra múltiples propiedades y comportamientos. En el caso de las antiguas guerras entre clanes, los brujos trasmutaban en jaguares para cumplir sus venganzas, “andaban por muchas partes y se comían a la gente. Llegaban a los puertos sobre los ríos a esperar a la gente que se bañaba, y a los niños. Y cuando llegaban a bañarse, ahí mismo se los comían...” (Landaburu y Pineda 1984, 228).

De esta manera, “el tigre, entonces, bebe a largos tragos la sangre chorreante y engulle sin descanso la carne que arranca a jirones, luego se aleja, gana a pasos lentos un arroyo y, después de haber calmado su sed siempre inmitigable, retorna a devorar los restos de su víctima rugiendo de furor” (Quiñones 1948, 18). Es un enemigo, al que el líder de los nonuyas (Fusicayna) no puede dar muerte, pues sus trampas y lanzas³⁵ parecen ser obsoletas ante el sagaz felino. Se puede observar, también, que toda la comunidad se encontraba aterrada, porque creían que en cualquier instante iban a ser devorados por el jaguar. En este punto se establece otra suerte de línea de fuga para el clan, pues la mayoría de sabedores acudían a la *yera*³⁶ para entrar en un estado enteógeno con el objetivo de vaticinar el futuro y así evitar nuevas desgracias. Esta planta maestra también les admite

³⁴Cabe señalar que Julio Quiñones en su novela traducida al español utiliza el término tigre refiriéndose a la simbología del jaguar. En la edición francesa de 1924 el novelista utiliza el término: “Le tigre”, el cual lo traduce a nota de pie de página como “jaguar” (11). Esto no quiere decir que se esté refiriendo a dos especies diferentes de felino, sino a un recurso de traducción momentáneo que se deriva de la tradición oral. En otras palabras, en el imaginario andino y amazónico, las personas suelen darle diferentes denominaciones al jaguar. Muchas veces lo llaman tigre, león, gato, pantera, fiera, puma, tigrillo, sin que ello implique que están refiriéndose a distintas taxonomías. Consultar *Jaguar* (1977) de Demetrio Aguilera Malta; *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade; *Caniama* (1935) de Rómulo Gallegos; *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* (1981) de César Calvo; *El gran jaguar* (1991) de Bernardo Valderrama; *El arco y la flecha* (1996) de Luis Urteaga; *Finales para Aluna* (2013) de Selnich Vivas y *Espíritu jaguar* (2017) de Jennie Carrasco Molina.

³⁵Aquella impotencia de Fusicayna, confluye significativamente con una escena clave de la novela *Las tres mitades de Ino Moxo* del escritor peruano César Calvo, en la que el chamán expresaba algo similar cuando los caucheros explotaron la Amazonía: “-winchester contra flechas, imagínese usted, armas de repetición contra lanzas de palo, y solo para despojar a los indios de sus tierras llenas de árboles de caucho” (1981, 96).

³⁶Tabaco líquido que todavía se usa a diario en las comunidades Uitoto de hoy, “es fundamental en las prácticas rituales de los uitotos. Por su intermedio se establece comunicación con el jaguar u otros brujos” (Pineda 2000, 166). Este vegetal revelador cumple un rol importante para las comunidades amazónicas; en la novela de Quiñones se puede evidenciar que no es un factor que produce alteración de la conciencia, más bien ayuda a comprender a mayor profundidad múltiples acontecimientos que la lógica occidental aún no comprende.

alcanzar una inmunidad sagrada, ya que gracias a su poder podrán resguardar sus vidas ante cualquier peligro.

Retomando el concepto de jaguarización, en la novela de Quiñones se puede entender dicha ambivalencia a través de lo que cuenta el sabedor Umuyrutique:

Con todo solemne afirmaba haber visto a todos los genios de la selva metamorfoseados en animales salvajes, haciendo comentarios con respecto al hombre, el genio de la paz. El infatigable soñador de lo imposible, que abandona su propio bien para procurar el mal a sus semejantes.

-Sí, yo los vi una vez, decía Umuyrutique, a esos genios todos reunidos. Los más viejos bajo la forma de felinos.

[...] yo vi tigres voraces echados sobre los juncales, teniendo en sus terribles garras sus presas ensangrentadas.

[...] Todo el mundo lo escuchaba con interés porque tenía gracia en sus relatos y fineza en su palabra. Su cerebro era el arca sagrada que guardaba todo el simbolismo de los mitos de su raza, de sus tradiciones y de sus creencias. (Quiñones 1948, 42-5)

Como se puede ver, la presencia del jaguar en la novela de Quiñones representa el etnocidio y las epidemias que acarreó la empresa cauchera de Arana en la Amazonía colombiana. Quiñones, acertadamente, apuntó intertextualmente a una realidad ignorada en el país, ya que en las postrimerías del siglo XIX e inicios del siglo XX, las tribus uitoto, boras y andoques aún conservaban sus costumbres. Lo que quiere decir que eran poblaciones ignotas “cuando los primeros caucheros colombianos, que bajaron de las regiones establecidas en la parte superior del Putumayo, se localizaron en diferentes puntos a lo largo del trecho principal del Caraparaná e Igaraparaná” (Casement 1988, 17). Eran comunidades que habían promovido su estilo de vida a lo largo de los siglos. Por esta razón, en aquella época se quería incorporar a los indígenas como esclavos dentro de una nación que ignoró la existencia de la región amazónica, aquella donde los uitotos no eran reconocidos como gente, sino como animales y sin derechos. No se les respetó su forma de cantar al sol, al amanecer que da la vida; todo lo contrario, su imaginario mítico-religioso fue mutilado, ignorándose que su ley de origen puede preservar la biodiversidad.

En el corazón de la América virgen también se observa que la *yera* permite a los nativos uitotos liberarse de manera ritual de aquella opresión que los aflige, pues Oyma (sabador), después de probar el brebaje negro, dice: “en mi triste visión aparecen todavía muchas víctimas, pero antes de la próxima luna el tigre será derribado” (Quiñones 1948, 21). Asimismo, Gitomanqueño, el mayor intelectual de la selva, pregunta a Oyma sobre el destino de los nonuyas, quien presagia que luego de la muerte del jaguar vendrán más tragedias: “una violenta epidemia que el tigre al morir engendrará con su aliento

pestilente, propagándola en todas las tribus de nuestra raza. Ese sería el último esfuerzo de su odio y de su mortal venganza” (22). Con esto se puede destacar otro elemento relevante en la novela en mención, pues aquella epidemia figura el conjunto de enfermedades que trajeron los colonos caucheros a la Amazonía, “fueron el sarampión, la viruela, tuberculosis, fiebre amarilla, tos ferina, gripe y malaria los que infligieron más violencia en los indígenas que los azotes y los rifles Winchester” (Stanfield 2009, 189). Dichos sucesos enunciados en la obra de Quiñones, confluyen con diversos discursos históricos y antropológicos que iluminan los hechos que se desataron durante el etnocidio cauchero en el Putumayo, como, por ejemplo, el trabajo de Pineda (2000), el cual revela las epidemias importadas por los blancos en este territorio:

Los frecuentes desplazamientos de la población aborigen, el abandono de sus nichos ecológicos adicionales, las precarias condiciones de trabajo, la desnutrición, las prácticas de tortura y castigo habituales, el régimen de terror, creaban un ambiente favorable para predisponer el organismo a adquirir eventuales enfermedades y la propagación de grandes epidemias. Las condiciones de trabajo durante aquella época desafiaron los ajustes conductuales y genéticos de los indígenas frente a las enfermedades y el medio ambiente, a los cuales se debe en gran parte la salubridad de las comunidades aborígenes. (116)

En el corazón de la América virgen relata la realidad no contada por el discurso oficial, por ello, lo acotado por Pineda (2000) se refleja con algunos sucesos de la novela de Quiñones. Entre esos acontecimientos, se halla la desgracia que aterroriza a la tribu de los nonuyas, pues el jaguar al morir desplegó su aliento pestífero en forma de epidemia, cobrando nuevas víctimas, entre ellas la de Fusicayna. Dicho contagio evoca las enfermedades traídas por los caucheros invasores al territorio amazónico:

Las fiebres palúdicas habían comenzado a turbar la calma de los habitantes de la tribu. Una violenta y nueva epidemia había hecho también su aparición, propagándose rápidamente y haciendo un considerable número de víctimas; los indígenas le llamaban “tutucco”, enfermedad exótica venida de otros climas, que no era otra cosa que la viruela. Fusicayna, él mismo, estaba atacado de la horrible enfermedad y todos los indígenas se preocupaban mucho por la vida de su jefe. (Quiñones 1948, 80)

Quiñones, al haber convivido con los nonuyas, observó la necesidad de denunciar la explotación y el etnocidio que Arana y los demás caucheros colombianos, peruanos y brasileños ocasionaron en esta región. Aunque el novelista no represente los hechos violentos cometidos contra los indígenas de manera explícita, tal y como lo hacen Rivera en *La vorágine* y Montezuma en *El paraíso del diablo*, su obra enseña cómo fue la vida nativa y su forma de entender el mundo desde una visión centrada en la naturaleza.

Probablemente Quiñones confió en que su novela alcanzaría un lugar importante en la novelística colombiana, sobre todo porque su contenido no ignora el horror que se estaba propagando en la selva. En este sentido, lo implícito en la novela de Quiñones es la manifestación libertaria que se trasmite desde la voz aborigen de “Gitoma”, la cual enuncia que el universo cultural amazónico ha resistido el mandato de los regímenes de poder más extremos durante varias generaciones.³⁷

Para predecir si el jaguar causaría alguna otra desgracia entre la tribu, es relevante resaltar que la *yera* brindó la posibilidad de establecer una intercomunicación metafísica entre los nativos, de tal manera que Oyma (de la tribu Jeduas), al beber esta planta sagrada, realizó un vuelo chamánico y afirmó que el jaguar sería derrotado por un joven guerrero, pero que el felino dejaría una terrible desgracia: la epidemia que exterminaría la floreciente comunidad de los nonuya, esto es el etnocidio cauchero. Asimismo, la esperanza de un mejor mañana entre los nativos se prolongó cuando Fusicayna invitó a su tribu a dialogar, y dicho acto se fortaleció con el *yera*, sobre todo cuando el anciano Gitomanqueño³⁸ compartió su sabiduría a los más jóvenes de la tribu. En su virtud de gran sabedor, expresó:

¡Amo las supersticiones tan queridas a las almas delicadas; respeto mis tradiciones, porque no reniego de mis antepasados; amo siempre la luz nueva del sol siempre viejo! El sol, ese eterno amor, cuyo calor es la vida de los seres. Yo he tenido siempre una profunda simpatía por los crepúsculos, porque esta luz atormentada tiende sus brazos, como en un supremo espasmo, hacia una nueva aurora. (Quiñones 1948, 37)

Se puede decir que las anteriores palabras dejan ver una nueva aurora, la luz de un mundo resguardado por la naturaleza y los seres que la habitan. Pero, además, hay un elemento singular que no pasa inadvertido, se trata, pues, del respeto de las tradiciones ancestrales que Gitomanqueño debe promover en su tribu, él más que nadie sabe que la selva brinda bienestar colectivo a todos aquellos que cuidan de ella. En sus propias leyes sagradas, los nonuya no necesitan gobernantes, porque sus mandatos son suficientes para mantener la armonía amazónica; los ritos y las plantas sagradas les ofrecen paz interior,

³⁷Urbina (2010) señala que la invasión del territorio ancestral de los uitotos se siguió propagando luego de que las instalaciones de la Casa Arana se transmutaran en mecanismos de evangelización, educación bilingüe, narcotráfico y conflicto armado (12). De esta manera, el chamán debe estar en comunicación permanente con las plantas de poder, porque son las únicas que le permiten prevenir nuevas invasiones.

³⁸Este octogenario cumple un rol importante en la historia de la novela, porque su sapiencia alude a la epopeya de Gitoma (sol), padre ancestral de los uitoto. En este caso, Gitomanqueño a través del *yera*, una planta sagrada y medicinal, presagia la barbarie que producirá la empresa cauchera de Arana en su clan.

porque es la madre natura quien les da el *jágiyi*,³⁹ un soplo ancestral que ayuda a conservar el verdadero origen de la vida y a renovar la sapiencia que les permite cohabitar con destreza en la infinita floresta. Además, la coca que mascan los sabedores durante el *rafue* (canto de poder) representa otra fuente de conocimiento de los nonuya, porque...

si hay rafue, hay abundancia y salud en la comunidad. Durante el rafue se construyen y divulgan los saberes del entorno físico conocido (plantas, animales, territorio, enfermedades, recursos naturales, chagra, etc.) y las obras de creación colectiva, dentro de las que se destacan los cantos y las danzas de armonización. Canto y danza son los lenguajes empleados por los sabedores del bosque tropical húmedo para expresar sus conocimientos del mundo y su gratitud con la Madre Tierra. El rafue fija las reglas de educación, de comportamiento colectivo e individual y de administración de la cultura. (Vivas 2015, 90)

Los aportes de Vivas (2015) ayudan a comprender que el canto de poder es practicado por los jefes chamánicos con el fin de fijar los elementos culturales y cosmogónicos. En este caso particular, Julio Quiñones consignó fielmente en su novela cómo se practica el chupe de *yera* y el canto del *jágiyi* como mecanismos de comunicación intelectual entre el líder del clan y sus coterráneos. Sobre este punto, Urbina (2010) expresa que en el interior del *jágiyi* se refugia el ensueño (*nikai*), es decir, ilusión, cosa inasible, pura potencialidad de ser. Es un canto que contiene una tradición milenaria. Promoverlo es liberar las fuerzas y poderes en él resguardados (195). De ahí lo importante de saber transmitir una voz de origen, ya que “Narrar una historia (mito) es convocar los poderes del origen puestos en juego para generar lo que en él se establece” (196). Por esta razón, Quiñones reitera el uso del *yera* como elemento iniciador de las grandes narraciones de los nonuyas.

Gitomanqueño, después de mojar nuevamente sus dedos en el *yera*, habló con la tribu de los nonuyas, donde sus palabras eran como una lámpara que guiaba a los jóvenes nativos que deseaban encontrar la sabiduría. Aquel lenguaje se convierte en una alternativa para mantener las leyes de la naturaleza y, con ellas, la paz entre las tribus: “¡El que vence sus pasiones es más fuerte y tiene más gloria que el que abate a los tigres, porque las pasiones son también fieras temibles que devoran sin piedad nuestros sentimientos y nuestro ideal; más terribles aún, que el infortunio mismo!” (Quiñones 1948, 76). Esto permite entender que Gitomanqueño ha sacrificado gran parte de su vida

³⁹Siguiendo a Vivas (2015), este término escrito en lengua minika significa “aliento de vida” y pertenece al *jagagi*, un género poético de los hijos del tabaco, la coca y la yuca. Es un canto dialogado que permite sustentar la existencia de “los clanes, los ríos, los pozos, las cascadas, las plantas sagradas, los alimentos; donde se ponen a prueba las leyes morales, intelectuales, los órdenes ecosistémicos” (121).

en el intento por adquirir la sabiduría de la selva, espacio que le otorga los conocimientos suficientes para promover la fraternidad, porque su misión es transmitir a su comunidad la palabra sagrada de “Gitoma”.

Es importante reconocer el rol que cumple Gitomaqueño en esta historia, su nombre y su conocimiento honran la palabra mayor de Gitoma-padre, su misión es muy importante porque él maneja la sabiduría del *bakaki* que significa “palabra mayor”, pues según la “tradición oral toca los temas más sagrados de la cultura” (Preuss 1994, 802); esto es, el secreto que permite administrar la selva y sus leyes sagradas.

Gracias a que Niño (2008) logró recuperar el relato “Gitoma”, en este análisis se puede explicar detalladamente los imaginarios ancestrales presentes en la novela de Quiñones. Niño se introdujo en la selva amazónica para compilar el testimonio de Safiama, hijo del gran chamán Gitoma que vivió en La Chorrera ubicada a orillas del río Igaráparaná (lugar donde Julio Quiñones convivió junto a los nonuyas). La versión reconstruida, en su primer episodio, tiene que ver con Juttíñamuy, el modelador del universo y el mundo, quien además procreó la descendencia de los uitotos, entre ellos a Gitoma, el nominador de las leyes de la uitocia. A lo largo de esta voz de origen amazónica, se puede ver que los nativos se sublevaron al mandato mayor de su creador (Juttíñamuy), por lo cual fueron enviados a la superficie de la tierra, castigo que se asemeja al relato cristiano de “El Paraíso” a la cabeza de Adán y Eva:

Juttíñamuy otorga la vida y el señorío de los hombres sobre la tierra, a cambio de la servidumbre de ellos hacia él, representada en el ejercicio del atributo de la memoria, que a su vez es puesta en acción a través del lenguaje, es decir, el relato. Los hombres rompieron el contrato y Juttíñamuy los deshizo. Confiscó las plantas de coca, de tabaco, la ayawasca, todas las plantas esenciales y las escondió. Entonces designó a *Tigre Gáimoi como carcelero guardián de los uitotos*, encargado de no dejarlos salir de su reducción sepulta. (Niño 2008, 251; énfasis añadido)

Al analizar la cita de Niño (2008), se puede ver que la comunidad uitocia tenía todos los privilegios a su disposición antes de profanar el mandato de Juttíñamuy. El castigo no solamente comprende la expulsión de aquel paraíso, sino también la suspensión del uso de las plantas sagradas que son fundamentales para adquirir el conocimiento ancestral. Se podría decir, entonces, que se llevó a cabo una especie de mutilación cosmológica, pues es oportuno recordar que en la Amazonía el pensamiento indígena está totalmente imbricado con la naturaleza.⁴⁰ Asimismo, se infiere que la designación de

⁴⁰Kohn al estudiar la cultura Ávila Runa de la Amazonía ecuatoriana en su libro *How forests think* (2013) muestra que la selva tiene pensamiento propio. La fuerza de su proyecto (que va más allá del

Gáimoi como guardián de los uitotos, representa a un jaguar⁴¹ cuyo espíritu se mantendrá vivo en la selva; por tanto, “las nuevas condiciones de los uitotos les impondrían hacer frente a nuevos adversarios que quebrarían también la homogeneidad de la vida comunitaria, para producir un nuevo equilibrio basado en contraindicaciones que antes no existían” (Niño 2008, 254). De este modo, se entiende que la metáfora del jaguar en la novela de Quiñones, comprende la venganza de antiguos gobernantes, entre ellos Juttíñamuy. Así es como el devenir jaguar se actualiza con el tiempo, su venganza viene representada a través de diferentes invasores, eso se puede verificar, cuando el jaguar, en la novela de Quiñones, simboliza la devastación de los colonos caucheros. Niño (2008) comenta:

Por un lado se encontraban Gitoma y sus hermanos Muruima y Muinaima, que serían las cabezas de los troncos clánicos de los Murui y los Muinane. Por otro lado estaban sus restantes hermanos: Nokaido, con quien se inició la ruptura desde el seno de Tierra, y Guéquetirai, segundo en poder entre los uitotos y quien también se apartaría de ellos por celos de poder hacia Gitoma y se convertiría en Yarókagiroi Gusano Gigante, que sería el azote de sus hermanos de creación y aliado de la Casa Arana muchos años después. De esta manera quedó armada una nueva estructura de poder a causa de aquellas rencillas de autoridad y amor, personificada en este grupo de antagonistas que, desde entonces, están en lucha permanente. (254)

La cita de Niño (2008) evidencia los ciclos de exterminio que padeció la Amazonía colombiana a lo largo de su historia. Urbina (2010) comenta algo similar al decir que “el exterminio total de muchos clanes uitotos (o de sus máximos guías espirituales) a comienzos del siglo por obra de las caucherías, trajo como consecuencia la pérdida irreparable de muchas tradiciones, tanto de las teóricas (*palabras-aire*: mitos), como de las pragmáticas (usos, ritos, técnicas)” (144). Por eso, este tipo de elementos sin duda ayuda a comprender el contenido de *En el corazón de la América virgen*, sobre todo porque se puede ver que el jaguar que ataca a la comunidad Nonuya es la representación

antropocentrismo) radica en que dicho pensamiento amazónico se despliega en múltiples poéticas ancestrales que son igual de importantes que el discurso científico y lo ilustra con la representación metafísica del jaguar, cuyo rol es vital en el hábitat bosquesino: “That jaguars represent the world does not mean that they necessarily do so as we do. And this too changes our understanding of the human” (2). Esto de alguna manera, es la apuesta que tuvo Quiñones al convivir con los nonuyas, descubrir su intercomunicación no solo con las plantas sagradas de la *yera* y la coca, sino también descubrir que la floresta le enseñó a pensar y actuar de manera diferente.

⁴¹Como se puede observar, Gáimoi representa un devenir animal de jaguar, aquel que impedirá que la comunidad Uitoto sea libre, desde allí podemos comprender cómo surge parte de la jaguarización, pues se trata en un primer momento del castigo que impone Juttíñamuy a la desobediencia. De alguna manera, este referente valida la idea en la novela de Quiñones, de que el jaguar simbolizaba la venganza de antiguas deidades.

metafísica producto del cúmulo de odios y venganzas aplazadas desde tiempos remotos. Por ello, Gitomanqueño convoca a la reunión de la *yera*, porque es allí donde los uitotos encuentran la libertad, esto se debe a que “en la historia cotidiana, la lucha con los quineros y los primeros caucheros en el último cuarto del siglo XIX, llevó a las tribus a enfrentar a clanes hermanos que tomaron el partido de los invasores, de manera que la muerte fratricida no sólo fue física sino ritual” (Niño 2008, 270).

En el vórtice de *En el corazón de la América virgen* se puede ver que la cultura amazónica ha resistido la verdadera barbarie. En este punto traigo a colación a Pineda (2000) cuando se refiere a que en la selva el bárbaro no es el nativo salvaje que no se dejó ni civilizar ni evangelizar; todo lo contrario, el bárbaro es aquel que utiliza mecanismos brutales de apoderamiento, subyugación y coerción laboral. En términos propios expresa: “no cabe duda de que los indígenas tuvieron un justo y válido argumento para pensar que los que hemos llamado civilizados practicaban exactamente lo que éstos acusaban y reprochaban a los indios: un bárbaro canibalismo, ya que, al menos, la antropofagia tenía una naturaleza ritual” (138). Si bien los griegos y romanos llamaron bárbaros a aquellas personas que no hablaban el latín, y por tanto sus lenguajes eran ininteligibles (Urbina 2010, 15), en la actualidad el bárbaro sería el que ignora la existencia de aquellas culturas alternativas. Haraway (1999) expresa que en la Amazonía luego de que a sus poblaciones indígenas se las enfermó, desplazó y esclavizó, sólo entonces Occidente logró representarla como un espacio vacío de cultura. Por eso, a la selva no se la reconoce como un *topos* (lugar) que tiene un importante campo de enunciación y una red de actores (humanos y no humanos) multiculturales (125-136).

Con respecto a la voz de origen “Gitoma”, se puede observar que la comunidad Uitoto logró liberarse de los peligros de Nokaido gracias al héroe Gitoma quien lo abatió con su cerbatana. No obstante, todo no terminó allí, pues aquel líder adquirió otro enemigo a causa de una nueva relación incestuosa entre su mujer y Gámoi Tigre, con quien tuvo una hija cuyos ojos representaban la furia del jaguar:

Gitoma presagió que la existencia de los uitotos podría dar un giro inesperado a causa del inevitable combate que debería librar con su antagonista. Entonces convocó a la comunidad a un ritual de la palabra y preparó a su hijo para superar las pruebas de ese ritual, donde se vería si el nominador tenía un buen sucesor de la memoria en su hijo. Todos se reunieron en la maloca y se dio inicio al ritual de la narración, cuyo fin era reconstruir la memoria uitota y autorizar los procesos que seguirían en adelante. (Niño 2008, 259)

Son diversas las relaciones entre “Gitoma” y *En el corazón de la América virgen*. Por ejemplo, el propósito de Gitoma en perpetuar la memoria de su clan a través de las reuniones en el mambadero⁴² se asemeja al ritual que se lleva a cabo por parte del sabedor Gitomanqueño y Fusicayna. El hijo de Gitoma, al heredar la sabiduría de su padre, tiene la misión de propagarla al resto de su comarca, lugar donde se convoca al rito chamánico producto del chupe de *yera* y el mambeo de coca, ya que dichas plantas ofrecen “otras capacidades físicas, mentales y espirituales” (Buinaima 1998, 20). Lo mismo se puede observar con el personaje Gitomanqueño cuando recurre al tabaco para comprender los acontecimientos de aquel jaguar que aterrorizaba la selva. Por eso, Pineda (2000) señala que las plantas sagradas otorgan alternativas de liberación. En la historia de la invasión colona en la selva, tanto el chupe de ambil (tabaco líquido) y el mambeo de coca permitieron mitigar la acción bélica del exterminio cauchero (163).

Tanto en “Gitoma” como en la novela de Quiñones, la palabra en el mambadero pasa a ser *bakaki*; esto es, la palabra mayor que permite entender el secreto del conocimiento, donde además confluyen “los relatos portentosos de la creación, transacción de las historias, el poder de los bailes, la potencia de las señales en la piel, la fuerza de las máscaras y el mandato de proteger la selva” (Niño 2008, 262). Este tipo de ritual tiene la función de mantener en pleno equilibrio la comunidad, les permite coordinar sus cosmovisiones entre cultura y naturaleza como un eje primordial de sabiduría sagrada. El *bakaki* les otorga el saber necesario para controlar las devastaciones, tal y como se observa con las prevenciones que toman Gitomanqueño y Fusicayna frente al jaguar malo. En breves palabras, es el recurso que permite prever los peligros de sus comunidades amazónicas, por ello se actualiza gracias al rito de acuerdo a nuevas amenazas. Al respecto, Niño (2008) explica:

Por eso los encuentros de la palabra en el mambadero de la maloca comunitaria son el resultado y el origen de complejos procesos de intercambio que se han originado en los códigos que establece el sistema de clanes. No hay que ver a los miembros reunidos en la maloca como a una sociedad cerrada y monovalente. Al contrario, lo que allí encontramos es una convergencia variada de miembros procedentes de diversos clanes instalados en

⁴²Siguiendo a Vivas (2011) es el círculo de contertulios en el que se construye, se preserva y se transmite el saber fundamental de las culturas amazónicas (min 47:30). “El saber antiguo al que se remite el chamán mientras mambea coca o ambil en la maloka es anterior incluso a los arquetipos inconscientes de esta humanidad porque es en realidad, la base de éstos, el material inmanente predilecto de la Mente Mayor (James 2004, 29-30). Por otro lado, Pineda (2000) hace dos acotaciones relevantes sobre este lugar. Aclara que el mambadero es un espacio masculino en donde se convoca a los espíritus y donde se realiza el chupe de tabaco y mambeo de coca. Dichas prácticas ancestrales generaron sumo temor entre los caucheros, ya que pensaban que a través de estas acciones podrían organizar planes de rebelión con el fin de liberarse de la opresión cauchera (50-3).

diversos territorios, que son portadores de experiencias muy diversas. Esto es lo que constituye la base y la clave de una *heterogeneidad* no sólo conveniente desde el punto de vista genético en tanto la exogamia es indispensable para el saneamiento de las especies, sino que es un modelo altamente productivo desde el punto de vista del *conocimiento*, porque garantiza los intercambios y fuerza a la renovación permanente. (267; énfasis añadido)

Quiñones, con su novela, ha dado a la comunidad Uitoto un sitio importante dentro de la cultura colombiana. Se puede comprobar entre líneas cuando el autor describe el contexto amazónico y explica cómo se encuentran organizados los clanes:

Entre bananeros frondosos y tiernos follajes de palmeras que balancea el viento, cuatro grandes casas de forma circular de treinta metros de diámetro, elevándose en triángulo como cuatro cónicas de quince metros más o menos de altura, formando una hermosa plaza.

Estas casas estaban separadas unas de otras por un espacio como de diez metros, y alrededor de cada una de ellas, en la parte exterior, había una puerta para cada hogar y al frente una entrada general; la casa del jefe, más grande que las otras, miraba hacia el oriente, porque en ese lugar, según ellos, parece que se encuentra la mansión de Dios.

Al interior, cada hogar dispone de cuatro metros cuadrados en su rededor para encender el fuego y tender sus hamacas. El centro queda libre para los trabajos domésticos, las reuniones nocturnas y los bailes. (Quiñones 1948, 29-30)

Dicha plaza a la que se refiere el autor es un conjunto de *anánekos*,⁴³ que representan gran parte de la cosmovisión de las culturas bosquesinas. En la novelística colombiana de inicios del siglo XX no existe otra novela que se haya interesado por incluir este tipo de escenarios, todo lo contrario, se estigmatizó a este tipo de hogares como primitivos, desconociendo que en ellos se refugia la palabra mayor de la que he hablado anteriormente y de la que los sabedores de la selva la mantienen refugiada en sus mambaderos junto a sus instrumentos, para que los invasores no profanen sus secretos.

En el fragmento que viene, Fusicayna, como buen discípulo de Gitomanqueño, también convoca a su clan a reuniones y al chupe de *yera*:

Ancianos, orgullo de nuestra raza, intelectuales, sostén de nuestras creencias, brujos estupendos, fieles intérpretes del destino de los hombres, niños, tiernos vástagos de nuestra especie, mujeres, dulce medio de la generación; yo os llamo esta noche sin

⁴³Preferí utilizar este término en lugar de “maloca” o “indian houses” como llamaba Roger Casement, porque siguiendo a Vivas (2011) representa el verdadero significado que dignifica la casa multifamiliar de las comunidades amazónicas. La *anáneko* signa el espacio selvático de sentidos incomparables, con entornos cósmicos para que el nativo goce de su tradición. La *anáneko* es un “ícono que simboliza el universo y la historia, síntesis de lo espacial y lo temporal, morada y memoria. Dentro de ese vientre materno el hombre biológico se construye como ser cultural mediante la socialización. Allí tendrán lugar los rituales” (Urbina 2010, 39). En un capítulo ulterior del presente trabajo, explicaré con mayor detalle la importancia de la *anáneko* como elemento cultural.

pronunciar vuestros nombres. Venid todos juntos hacia vuestro jefe desgraciado; el mismo peligro, sin distinción, pesa sobre nosotros.

“¡Venid todos esta noche a probar la Yera; la Yera ha sido siempre nuestro juramento. Esta noche está más amarga que de costumbre, porque es vuestro jefe lleno de vergüenza que la ha preparado, él mismo, para anunciarnos, no su debilidad, sino impotencia!

[...] “¡Oh! Nonuyas, ¡nosotros somos esta vil presa, a punto de desaparecer por el capricho incomprensible de un destino nefasto! ¡Pero tenemos aún el orgullo y el coraje, somos Nonuyas! Muramos con alegría, conversando hasta el último momento de orgullo de vencedores de hombres, muramos humillados, no por nuestros semejantes, sino por la fatalidad. (Quiñones 1948, 33-4)

Este fragmento es muy sugerente, ya que existe una gran angustia por parte del líder de los nonuyas, él sabe que el jaguar que aflige a sus coterráneos representa la venganza de sus deidades, él sabe que sus antepasados violaron mandatos sagrados de Juttíñamuy. Aquel felino que los atormenta significa la ambición humana de aquellos extranjeros que buscan invadir la selva, por eso Fusicayna recurre al tabaco, porque “la Yera, es la buena fe y el sentimiento de los corazones llenos de ideales” (Quiñones 1948, 35). Del mismo modo, Gitomanqueño y varios octogenarios del clan untaron sus dedos en la *yera* para motivar a su jefe guerrero, “todos los sabios hablaban del Bakaki, es decir, de las tradiciones mitológicas, del principio del mundo corporal y del origen del hombre y de mil ejemplos de los tiempos pasados. La noche pasó en un torrente de palabras” (39).

Como se puede observar, la *yera* es uno de los medios que permite a los nonuyas salir de la opresión del jaguar, es el recurso por el que pueden mantener la resistencia ante el asecho del felino, ya que éste sigue ocasionando más muertes:

Aquellos habitantes de la selva, de mirada fría y profunda, aquellos gladiadores constantes de la áspera naturaleza, pero ellos veían en ese tigre, de garras asesinas, la sombra de un ser invulnerable, execrable símbolo del infortunio de los hombres, contra el cual todo esfuerzo de resistencia es vano.

Era para ellos como un fantasma del pasado que erguía de repente en su camino, aterrizándolos con su mirada terrible. Ese fantasma llevaba, amontonados en su corazón, viejos odios e internos rencores que habían dormido largo tiempo en el polvo del olvido; y ellos ahora estallaban en una cólera trágica, reclamando sin cesar la venganza, la venganza de las tribus aniquiladas por los Nonuyas en la horrible carnicería de las batallas de otros tiempos.

Los espíritus de cuantiosas víctimas que desde hace tanto tiempo erraban en la selva y el espacio, metamorfoseadas bajo la forma de una fiera, venían ahora, armados de una potencia sobrenatural a castigar el orgullo de los vencedores de otros días. (Quiñones 1948, 41-2)

Como se deriva de este fragmento, Quiñones representó detalladamente la cosmogonía de la selva, de tal manera que su propuesta narrativa es un trasunto en el que

efectivamente prevalece un diálogo entre la voz de origen “Gitoma” y el testimonio del novelista al evocar los conocimientos adquiridos luego de haber convivido con los nonuyas. En esta línea reflexiva, Moreno (2015) expresa que las tradiciones de los nativos que han pervivido en el tiempo como un vector heterogéneo dentro de la literatura colombiana, permite ver a una cultura autóctona que muestra “la no historia o la otra historia que desafía al nacionalismo y al centralismo ilustrado (15-6).

Al continuar con la trama de la novela, se puede ver que los nonuyas se liberaron de la persecución del jaguar gracias a la hermandad que se mantiene con otras comunidades. Esto se comprueba cuando Quega (del clan de los Emuas) logró matar al otorongo, liberando de las garras asesinas a la tribu de Fusicayna:

¡Acabo de vengar a tus víctimas; el terrible azote ha desaparecido! El tigre ha caído bajo los golpes de mi lanza y del hacha de mi hermano. La fiera yace por tierra no lejos de tus predios. Tranquilízate ¡oh jefe de los Nonuyas! Tus desgracias han tocado a su fin.

[...] Fue entonces cuando a mi vez llegué y hundi mi lanza en la oreja izquierda de la bestia feroz que, con un rugido de dolor, cayó ensangrentada; entonces con rapidez, nos encarnizamos sobre ella con todas nuestras fuerzas, y pronto nuestro enemigo quedó extendido sin vida sobre el polvo.

[...] Ahora, sangrando de nuestras heridas y extenuados, venimos a pedirte la hospitalidad para hacer descansar nuestros miembros fatigados y no para anunciarte malas noticias; hemos matado al tigre, ¡tu tribu está vengada! (Quiñones 1948, 54)

En cierto modo, la muerte del jaguar también representa la muerte de Nokaido, pues es necesario recordar que en “Gitoma” este personaje fue desterrado al mundo de los blancos junto con los colonos caucheros. De esta manera, la buena noticia de Quega simboliza la resistencia de la cultura amazónica ante aquel régimen invasor. Al matarlo con su lanza,⁴⁴ significa que esta arma selvática es superior al arma de fuego de los

⁴⁴Aquí se puede aprovechar este paraje narrativo para resaltar un imaginario importante con respecto a la utilización de las armas amazónicas. Como se observó *En el corazón de la América virgen*, Quega da muerte al jaguar a través de su lanza, lo mismo ocurre en *Un viejo que leía novelas de amor* (1981) del escritor chileno Luis Sepúlveda, en la que el protagonista Antonio José Bolívar Proaño ya no era un simple serrano que habitaba en este territorio amazónico, sino un integrante más del clan shuar, de quienes aprendió su lengua y a utilizar la mejor arma de guerra y cacería, la cerbatana. Las visiones producto de natema de yahuasca le permitió a Antonio pensar y sentir como un shuar, pero por cuestiones raciales no era uno de ellos. A pesar de que los shuar le enseñaron a sobrevivir en la selva, demostrando un sentido de hermandad entre las dos razas, este foráneo proveniente de la sierra ecuatoriana no se destacó como el mejor discípulo de esta tribu, ya que incumplió el mandato sagrado que había pactado con su compadre shuar llamado Nushiño, quien fue herido de bala tras el asalto por parte de un colono que buscaba oro en ese lugar. Aquel nativo shuar, antes de morir, le encomendó a Antonio vengar su muerte, de lo contrario su espíritu no descansaría hasta que la cabeza del invasor reciba como desagravio, la *tzantza*. Antonio quien debía pagar como tributo la ocasión en que los shuares le salvaron la vida tras la mordedura de una serpiente, se empeñó en buscar entre la manigua aquel hombre blanco para cazarlo sigilosamente con la cerbatana, tal y como se lo enseñaron los shuares, pero lo mató con la misma escopeta con que el invasor hirió a su compadre. Al cambiar de arma, Antonio irrumpió la ley sagrada de la selva, ya que según la tradición shuar no se puede eliminar al enemigo con otro artefacto que no sea la cerbatana.

capataces. No obstante, no todo termina allí, pues de alguna manera el espíritu del jaguar seguirá atormentando la tranquilidad de los nonuyas: “el tigre tiene siete vidas, decía el anciano, porque está animado por los espíritus de siete brujos y también por Taifé. Así decían nuestros antepasados, y ellos tenían razón, porque sabían penetrar en los misterios de la vida y de la naturaleza. Ellos comprendían las cosas de lo invisible y del más allá” (Quiñones 1948, 60-1).

Como he sostenido en este acápite, la experiencia selvática del autor funciona como latencia en distintos planos narrativos de la novela generando que su estética sea heterogénea y diste de otro tipo de tradición novelística en Colombia. Recuérdese que el testimonio es un recurso particular en la narrativa latinoamericana; para Ochando (1998) la novela testimonial se apoya de diversos discursos, como la historia, la antropología, la etnografía o el periodismo con el objeto de otorgar mayor verosimilitud al relato (30). Precisamente, la novela de Quiñones tiene dicho eje testimonial que comparte la versión de una realidad cultural vivida en la selva.

El Centro Nacional de Memoria Histórica publicó en 2014 la segunda parte de *Putumayo: la vorágine de las caucherías. Memoria y testimonio*, documento en el que se encuentran dos declaraciones que dan cuenta de la llegada de Quiñones a la Amazonía colombiana. La primera es de Gabriel Martínez fechada el 2 de noviembre de 1903, quien expresa que Julio Quiñones fue una de las personas que presencié las atrocidades (asesinatos y correrías de nativos uitotos) ocasionadas por la Casa Arana tanto en La Chorrera como en El Encanto. La segunda es de Antonio Ordoñez en 1908, en la que da fe de que el autor de *En el corazón de la América virgen* fue prisionero de los colonos peruanos:

Muy estimado señor y amigo. Esta con el fin de saludarte y manifestarte lo siguiente pues los acontecimientos por acá son peor que antes cuando regresé yo de Yaricoya ya habían apresado a todos los de mi casa, así es que mi situación es muy triste pues estoy aislado en el monte manteniéndome con frutas porque no puedo bajar a mis sementeras de temor que me cojan y me asesinen, porque creo que esa ha sido la suerte de los demás compañeros desde Juan Escobar y diez compañeros más también te avisare que a Julio Quiñones lo trataron muy mal en Iquitos pero la peor desgracia fue que de regreso de Iquitos lo tomaron preso en el Campuyá a él y sus compañeros por esa razón no han podido subir los San Diegos, así es pues que esperamos de nuestros amigos que se empeñan con el gobierno porque nos preste protección para poder favorecer nuestros intereses, y confiamos que velará por los hijos de Colombia pues es la única esperanza que nosotros abrigamos en nuestro gobierno que nos atenderá a nuestras suplicas también te aviso que yo me voy a retirar al Caquetá. (2014, 233)

Cabe traer a colación la anterior referencia, porque esto reafirma la idea de que Quiñones establece en su novela una voz testimonial, la cual evoca sucesos que el novelista vivió en la selva durante cuatro años de su juventud. Recuérdese, por ejemplo, la fiel representación de las reuniones en el mambadero:⁴⁵ allí no solo se ve confabulado el pensamiento nativo a través del chupe de *yera*, sino también se observa detalladamente cómo Fusicayna (que existió realmente: *Jusicaína*) logró mantener la esperanza en su clan frente a la devastación del jaguar. Este, al igual que otros acontecimientos descritos por Quiñones con gran apropiación, son elementos que me permitieron caracterizar a *En el corazón de la América virgen* como una novela heterodiscursiva.

4. La política del don y la exogamia como tabú

Urbina (2010), luego de haber estudiado por varias décadas a la comunidad Uitoto, logró recopilar en sus trabajos etnográficos una maravillosa definición de lo que podría ser un territorio: “es el lugar que nuestros padres endulzaron con sus palabras hechas obras” (96). Dicha definición que fue entregada por un abuelo sabedor, se puede entender como una donación que tiene por objeto proyectar el universo cultural de la Amazonía y toda su potencialidad ancestral. Al decir que el territorio es un acto de vida que surge de la palabra oral, es necesario entender que en la selva las tradiciones giran en torno a ciertos mandatos sagrados que se heredan de generación en generación; por ello, quien los recibe tiene la función de compartirlos a manera de deuda, esto es lo que Marion (2008) considera como don, “al intercambio, a la circulación de lo dado entre donador y donatario, el devolver y la respuesta, la pérdida y la ganancia” (140).

En palabras de Mauss (2012), “lo que obliga en el regalo recibido, intercambiado, es el hecho de que la cosa recibida no es algo inerte” (88). Se puede relacionar este tipo de perspectiva sobre la política del don en la novela de Quiñones, en el instante en que Fusicayna recompensó el valiente acto de Quega por haber derrotado al jaguar opresor. Dicho tributo constituye la entrega de su hija Moneycueño al joven guerrero. Aquí se obtiene un don entre clanes, pues el líder sacrifica su máspreciado tesoro: “los Emuas

⁴⁵Echeverri (2010) aclara que el mambadero “no es para pronunciar únicamente ‘terribles votos de venganza’ que se reúnen alrededor del tabaco, es para buscar el mantenimiento de la vida, mirando por los niños, por las mujeres, por los ancianos. Con ese mismo espíritu es que hasta el día de hoy se mambear coca y se lame ambil” (56).

fueron en otro tiempo protegidos por vosotros, hoy día, rindamos homenaje al coraje de los nuevos vástagos de la tribu amiga. Quiero daros el ejemplo, yo se pagar la gratitud hasta con el sacrificio” (Quiñones 1948,68).

En la novela de Quiñones también se encuentra una política del don, en el sentido de que los múltiples clanes de la región amazónica forman cuñadismo,⁴⁶ es decir, cuando una tribu recibe una ofrenda tiene la misión de devolver otro regalo o donar otro elemento, esa obligación es lo que forma en palabras de Roberto Esposito la *communitas*. En *el corazón de la América virgen*, dicha acotación representaría la unión de los linajes amazónicos gracias a la obligación de la deuda, el compartir de algo en común que no es propio o cuando se adquiere algo que no pertenece, pero se lo tiene en común, es allí donde se forma comunidad, ya que en la selva se comparte un mismo interés, el de vivir en armonía. En palabras de Madroñero (2017), “una política del intercambio se transita a una política del re-conocimiento de lo invaluable que el otro da, que es capaz de provocar una política del disenso, expuesta en el ‘enigma del intercambio ceremonial de dones’ presente en la instancia de relación y re-conocimiento con otro que genera el sacrificio” (72). En el caso particular de la novela de Quiñones, Quega agradece el don que le otorgó Fusicayna:

—¡Oh noble Fusicayna! La recompensa que tu nobleza y tu bondad me han reservado, es digna de un sacrificio mayor, puesto que yo no he hecho otra cosa que defender mi vida; pero comprendo que mi destino me colma hoy de todos los bienes de la naturaleza y de toda la felicidad a la cual un hombre puede aspirar sobre la tierra. Si es solamente por mi coraje que tú te dignas favorecer mi suerte, puedes probarlo más aún, porque yo no podré jamás pagar el bien que tú me haces, sino con el sacrificio de mi vida. Yo me siento orgulloso de poder llegar a hacer pronto el cuñado de los Nonuyas, la tribu amada de mis antepasados, y compartir con ellos mis alegrías y mis penas. Sí, yo seré feliz de pertenecer a la tribu generosa que ha compartido conmigo su pan y su techo, y curado mis heridas, la que fue, en otro tiempo, el sostén de mis abuelos, y de donde parto yo ahora, con el corazón embriagado de felicidad y esperanza, y el alma llena de inmensa gratitud.

Mañana, cuando el alba descienda sobre el bosque, yo dejaré tu hospitalaria tribu, ¡oh jefe de los Nonuyas! Para regresar con mi hermano a la tribu de los Emuas. (Quiñones 1948, 69-70)

Del anterior fragmento, la expresión de Quega: “dejaré tu hospitalaria tribu” es un elemento fundamental para resaltar lo que se puede entender por comunidad. Según

⁴⁶Quiñones explica a pie de página, que ser cuñado en la selva significa hermandad, “de ahí resulta que cuando un joven o una joven se casan con un sujeto de otra tribu, llega a ser el cuñado o cuñada de todos los habitantes de la tribu” (1948,84), esto es lo que se entiende por cuñadísimo entre las comunidades amazónicas. “Los matrimonios fuera del clan actuaron como una importante fuerza centralizadora que unió tribus potencialmente rivales, incentivando la comunicación y confianza cruciales en el usualmente inseguro y hostil entorno del Putumayo” (Stanfield 2009, 30).

Esposito (2007), una comunidad no está unida por las posesiones que tiene, no es el territorio, ni la cultura, ni la lengua que posee dicha comunidad la que permite a sus integrantes estar unidos. Lo que realmente les permite estar unidos es la economía de la reciprocidad, la economía de dar y recibir mutuamente. Quiñones, al representar este tipo de tradiciones en su novela, está reivindicando la imáginería amazónica de un determinado clan, aspecto cultural que no fue tenido en cuenta por ningún otro novelista colombiano durante el siglo XX, quizá porque no hubo otro escritor que haya tenido la oportunidad de vivir en la selva. Además, se puede comprobar que *En el corazón de la América virgen* existe una política del don, al decir que “la propia cosa dada forma un vínculo bilateral e irrevocable” (Mauss 2012, 217). Por eso, Quiñones enseña que en la floresta nadie puede recibir algo sin entregar otro elemento a cambio. Porque no solamente se está recibiendo algo, sino más bien se está adquiriendo una deuda que tarde que temprano se debe pagar. Así, se puede comprender por qué Quega, en virtud del don otorgado por Fusicayna, debe agradecerle con nuevos dones, cumpliendo con el mandato sagrado de dar y recibir:

Yo cogeré en mi camino, los juncos más hermosos: mi mano los escogerá con el más grande cuidado, para tejer con ellos un *regalo* que sea digno de la hija de Fusicayna, y antes de que la luna haya aparecido dos veces, yo volveré para hender gruesos cedros y amontonar los haces de leña delante de la puerta de tu casa, para que tú puedas alimentar durante varias lunas el fuego de tu hogar; luego yo cazaré varias lunas el fuego de tu hogar; luego yo cazaré varios días en tus bosques, abundosos en tapires y jabalíes. Yo traeré a tu digna esposa el fruto de mis esfuerzos, y, cuando haya cumplido todos mis deberes, regresaré con Moneycueño a la tribu de mis padres. (Quiñones 1948, 70; énfasis añadido)

Fusicayna, que estaba destinado a morir (epidemia transmitida por el jaguar), no pudo ser salvado por ningún rito chamánico. Tras su muerte, los nonuyas eligieron a un nuevo líder, Efuysitofe, quien sabía manejar muy bien el *bakaki* y podía convocar al mambeadero para las reuniones de *yera*. Quega, por su parte, cumplió con su cometido tal y como lo estipula el mandato sagrado, pues con la leña que recolectó, el clan pudo preparar la ceremonia fúnebre. En este acto de despedida también se presenta un aspecto clave para analizar: se trata de los restos calcinados del guerrero nonuya que fueron recogidos por los mayores sabedores, quienes debían resguardarlos durante un año hasta la celebración del Rodorite que además tiene por simbología honrar y perpetuar el recuerdo del antiguo líder según sus tradiciones:

El día de esta fiesta, una joven pura y de edad núbil, la más cercana parienta de la familia del muerto, debía tomar en la bebida sagrada esas cenizas, y celebrar el mismo día su matrimonio. Según las creencias de esas tribus tan primitivas, en el primer hijo, fruto de un amor leal y puro, debía rencarnarse el alma del difunto; bajo la forma del desaparecido recorrería el espacio durante un año, para volver a tomar sobre la tierra una forma humana, con más grandeza y nobleza aún, a inspirar la bondad y el coraje en el corazón que ella debía animar, e iluminar el cerebro del recién nacido, con los luminosos secretos del infinito. (Quiñones 1948, 90)

Con lo anterior se puede corroborar cómo Quiñones, a partir de su testimonio, da fe de las usanzas en esta región. Su rol en la selva fue valioso, pues, al entregar su narrativa al público europeo primeramente y luego al hispanoamericano, legó un gran cúmulo de tradiciones y prácticas compartidas en gran parte de la Amazonía, por ejemplo, cuando se muere un jefe de la tribu, sus coterráneos lo entierran junto a la *anáneko*, donde el tiempo y la floresta se encargan de absorber los restos del cuerpo y la casa convirtiéndose nuevamente en follaje, luego, los demás integrantes abandonan su territorio, “buscando un lugar propicio para establecerse y fundar allí sus nuevas viviendas” (Quiñones 1948, 93). Estas costumbres milenarias son fundamentales para el reconocimiento de la heterogeneidad cultural, pues, como señalé anteriormente, no existe otra novela en Colombia encargada de recuperar la cosmovisión amazónica en su singular imaginaria tal y como se aprecia *En el corazón de la América virgen*.

De igual manera, se puede hallar otro elemento importante que hace que la novela sea mucho más significativa en imaginarios amazónicos: se trata, pues, del incesto. Dicho factor, al ser heredado ancestralmente, está ligado a prohibiciones tribales que se ejemplifican en las vivencias nativas representadas en la novela de Quiñones. No obstante, es importante aclarar que, si no se permite la exogamia con un foráneo, como el caso del mestizo Willy, sí se permite la alianza entre comunidades aledañas u otras culturas indígenas lejanas, como la unión matrimonial entre Quega (emuas) y Moneycueño (nonuyas).

En la selva, el acto incestuoso no solamente es entendido como un tabú, también es un acontecimiento que permite que las comunidades se crucen entre sí, generando un intercambio cultural. Por eso, la mujer cumple un rol importante en el entorno, pues sin ella no habría nuevas generaciones. Al respecto, Gitomanqueño al untar nuevamente sus dedos en la *yera* expresa:

Amad a una mujer, ¡sí! Es la ley de la vida, es la voz de la naturaleza; es la voluntad misma de Fusiñamuy, pero amadla solamente por su corazón y no por sus encantos, amadla por su alma solamente que es la luz y la invisible animadora de todo lo que vive.

[...]Sí, amad a la mujer y el hogar, el hogar, obra maestra del hombre y el solo medio permitido ante Fusiñamuy de satisfacer a las leyes de la naturaleza.

Formad una generación fuerte y noble. La fuerza es la razón, la nobleza es el deber moral que os impone la conciencia ante la humanidad. Formad el corazón de vuestros hijos, los hombres del porvenir. No es el terreno solamente el que produce los magníficos frutos; es la semilla, que es el germen de todas las existencias; el terreno es el tiempo, la semilla es el ejemplo de vuestros padres. (Quiñones 1948, 72-3)

De esta cita interesa resaltar las enseñanzas que comparte Gitomanqueño a su comunidad. Es su palabra de sabedor la que permite orientar a su familia y a sus coterráneos para mantener el bienestar colectivo. Este tipo de elementos son muy valiosos en el proyecto narrativo de Quiñones, si él no hubiese aprendido de estas experiencias durante su estadía en la selva su mirada estaría centrada en la banalización paisajística de lo silvestre, alimentando la imagen del infierno selvático sin reconocer la importancia de las tradiciones ancestrales.

Volviendo al contenido de *En el corazón de la América virgen*, se puede ver que los nonuyas construyeron sus nuevas *anánecos* junto al Butina, afluente aledaño al Caraparaná. En este espacio narrativo es donde la historia de la novela toma un giro inesperado, pues la fiesta ancestral del Rodorite era la oportunidad perfecta para que el espíritu de Fusicayna logre reencarnarse en una nueva vida, en este caso, en el hijo fruto de la unión entre Quega y Moneycueño. Todo debía cumplirse según el mandato hereditario, pero no se efectuó, ya que un extranjero llamado Willy apareció “delante de ellos, apoyado contra un arbusto, se erguía un joven cubierto de polvo y de sudor, quien por su tinte claro, parecía pertenecer a una raza distinta a la de ellos. Estaba agotado por la fatiga de un largo viaje” (Quiñones 1948, 101). Este fragmento es fundamental, coincide netamente con la anécdota vivida por el propio autor cuando se refugió en la selva tras huir de los capataces caucheros de Arana.

A través de estas líneas narrativas se entiende que el novelista rompe con el estigma de que estos clanes eran caníbales, demostrando que ellos mantienen el equilibrio de la naturaleza y que sólo responden violentamente ante aquellos invasores que intentan quebrantar su tranquilidad. Quiñones escribió esta historia en tributo por la buena acogida que recibió por parte de los nonuyas. El Ichareyma (forastero), que aparece en la novela tras huir de la esclavitud impuesta por la empresa de Arana, es el ejemplo perfecto para recrear la experiencia que tuvo Quiñones en la selva y se refleja en la escena que indica cómo el extranjero fue curado y atendido por este clan amazónico, principalmente por Moneycueño, la primera mujer que le ofreció cazabe y pescado para que recuperara su

energía: “él creía soñar. Tenía ante él a la diosa de esas selvas, tan llena de gracia y juventud” (Quiñones 1948, 103).

Willy comenzó a convivir con los nativos, admirado por la vida digna que tenían, contemplaba el “esplendor de esa naturaleza virgen, donde haya tantos secretos encantados, y sentía penetrar en su alma una dulzura inefable, infinita, que le transportaba lejos de la tierra, lejos del dolor y de la miseria humanos, hacia regiones de poesía y de luz, donde la felicidad es eterna, donde el amor no muere, como todo lo que es divino” (Quiñones 1948, 111). Pero su relación más afectiva la tuvo con Moneycuerdo, quien le enseñó el dialecto de su comarca, los artificios del fuego, la caza, el desplazamiento nocturno, las propiedades de las plantas medicinales, es decir, “estaba feliz en ese medio primitivo porque él tenía confianza en la bondad y la nobleza de esos seres superiores, y su vida pasaba sin preocupaciones. Por primera vez había visto hombres que vivían en paz” (106); era un mundo diferente al que conocía, alejado del terror promovido por los colonos caucheros:

Yo vengo desde lejanas tierras, continuó Willy, donde somos menos felices que vosotros, ¡vengo huyendo de los hombres!

Vosotros ¿tenéis? aquí el bosque, la amistad, el sol, la paz, y en cambio nosotros no tenemos sino un árido trabajo en tierras estériles, donde solamente el mal es fecundo.

Yo dejé el hogar de mis padres, bajé el Putumayo y establecido con otros compañeros en el bajo Caraparaná, teníamos nuestras moradas a las orillas de ese río, pero sorprendidos por gentes procedentes de La Chorrera, que codiciaban nuestros bienes, quemaron nuestras casas y varios de mis compañeros fueron asesinados por ellos; yo pude escapar internándome en el bosque.

-¿Los biracuchas?, interrogó la joven.

- Sí, contestó Willy.

- Los biracuchas... ellos mataron a Ifé, hermano de mi madre. Todos saben en la tribu que el gran jefe de los Yahuyanos fue abandonado en las soledades del Giddima y su cuerpo fue pasto de las voraces hormigas; por eso nuestra raza ha consagrado su odio a ellos, que nos han traído las enfermedades, los dolores y la muerte. Tú eres de esa raza, pero no tienes la culpa; tú también has sufrido como nosotros, tú no puedes ser malo, porque nosotros te hemos hecho bien. (Quiñones 1948, 132-4)

Por un lado, en este fragmento se resalta lo valioso que significa habitar el bosque, lugar totalmente diferente al terreno hostil e impróspero de donde proviene el extranjero. Por otro lado, evidencia los despiadados sucesos que causó la empresa cauchera de Arana en la Amazonía colombiana. Aunque este hecho no aparece referenciado en la edición francesa de 1924, Quiñones (1948) no olvida esta trágica experiencia, pues, de acuerdo con Vich y Zabala (2004), “en el testimonio el narrador se convierte en el observador de su propio padecimiento y la narración es el momento de evaluación de todo lo sucedido”

(110). Por tanto, en el “Capítulo X”, a pie de página, Quiñones comparte el siguiente dato que interesa resaltar:

El autor de este libro vio a Ifé en noviembre de 1907 en el puerto de la Unión (que ya no existe) sobre el Caraparaná, encadenado, lacerado su cuerpo con las huellas del roncal y su orgullo humillado, llevando sobre sus espaldas, el equipaje de Víctor Coronado, un empleado de la empresa de La Chorrera, quien iba hacia el Giddima, en busca de los Yahuyanos y gran jefe de todas las tribus de los Güitotos, murió, según parece, en el camino, agotado de fatiga y a causa de sus heridas, maldiciendo a los biracuchas que llevaran el dolor, la vergüenza y la muerte y augurando que esas tierras tan fecundas, serían más estériles para ellos. Pocos días después, Víctor Coronado fue encontrado muerto en los bosques del Giddima, en su hamaca, con su propio revolver sobre el pecho. (133-4)

Interesa revisar en la cita que Ifé es un personaje que existió en la vida real. Al revisar las investigaciones de Pineda (2000) se puede comprobar que la muerte de este nativo sucedió tal y como lo relata Quiñones en su novela: “durante los años 1903-1904 el cacique uitoto llamado Ifé se reveló con toda su gente, pero fue capturado y muerto por Carlos Loaiza” (140). En este caso particular, el novelista presenta el lado horroroso de la explotación del caucho, lo que permite suponer que su proyecto literario funciona como un suplemento histórico. El anterior fragmento, insisto, es tan importante porque muestra que su relato también fue construido a partir de una experiencia de vida que se verá acentuada sobre una voz testimonial. Este elemento intertextual entre historia y literatura es fundamental para interpretar el carácter heterodiscursivo de *En el corazón de la América virgen*, ya que es el hito que permite entender que la presente novela es diferente entre otras obras de la novelística colombiana.

En este orbe de ideas, se puede interpretar los significados del título de *En el corazón de la América virgen*. Uno de ellos es sobre aquella selva que no sólo es un espacio agreste, sino en el que se puede vivir en armonía, donde el hombre no aborigen puede encontrar una vida digna.⁴⁷ Asimismo, no es gratuito interpretar que, si bien el título de la novela hace alusión a la selva que aún no ha sido profanada, también hace

⁴⁷Dicha acotación confluye con dos novelas en las que se observa que el hombre prefiere salir de la ciudad y refugiarse en la jungla para no sufrir las atrocidades de sus propios países, estas son: *La selva* (1962) del escritor venezolano Julio Ramos y *Mansiones verdes* (1904) del novelista argentino William Hudson. En la primera se puede apreciar la representación de la selva como un lugar hospitalario que permite salvar la existencia humana ante el régimen civilizatorio, el protagonista Eleuterio Urica, tras una dictadura en su país, decidió refugiarse en la selva del Orinoco para buscar un futuro promisorio lejos de la civilización humana y así alcanzar el valor máspreciado del ser humano, la libertad. En la segunda, se encuentra que el protagonista le da la espalda a su nación para reencontrarse con el mundo cósmico de la floresta, una mansión verde que permite a la humanidad disfrutar de todos los privilegios que en la urbe no encontrará jamás.

referencia al cuerpo virginal de la protagonista Moneycueño, que representa la pureza en medio de la espesa floresta:

Su corazón hasta entonces no había sido jamás turbado por ningún deseo, ni su vida cargada de ningún pesar. [...] Sin embargo, en su carácter contemplativo, había algo de melancólico; ella había visto sonrientes auroras y lúgubres crepúsculos y las bellezas misteriosas de la naturaleza virgen le dejaban, a veces en el alma, una inquietud indefinible. (Quiñones 1948, 78-80)

Esta imagen de la selva incólume es apropiada para entender que Julio Quiñones entregó a la novelística colombiana un proyecto diferente de lo que se conocía como novela telúrica (reclamo de la tierra). Con el título de su novela está diciendo que en América Latina hay un territorio amazónico valioso en tradiciones ancestrales, las cuales enseñan modelos de pensamiento que no están afincados sobre ideologías dominantes que pretenden encasillar a este tipo de novelas dentro de la categoría de folclor. Esto también conduce a pensar que el trabajo de Quiñones es distinto porque su propuesta va más allá de la simple descripción de una comunidad nativa. Su intención radica, en realzar tradiciones amazónicas como elementos que permiten recuperar las memorias de los pueblos originarios que fueron rotas a causa del cristianismo, el capitalismo y la implantación de imaginarios estético europeos (Vivas 2019, 12-5).

Llegado a este punto, es oportuno comentar sobre el amor entre Moneycueño y Willy, pues ellos representan la posibilidad de unir dos etnias diferentes: “yo siento que te amo con un amor infinito, yo te amo más que a mi patria, más... que a mi madre, y por tu felicidad, yo daría mi vida, que desde hace mucho tiempo te pertenece. Tú eres mi solo consuelo, mi hermana y amiga, tu imagen está en mi corazón como el sol en los bosques que tú amas” (Quiñones 1948, 139). El extranjero se enamoró de dos seres que poseían un cuerpo virginal, la selva y Moneycueño. Dicho amor también es un elemento pavoroso que en la parte final de la novela se desenvuelve dentro de una tragedia, algo típico de la novelística romántica de aquel tiempo. No obstante, Quiñones no idealizó al nativo de la floresta tal y como se ve en el romanticismo, más bien, representa una serie de saberes autóctonos, evidenciando la existencia de otras formas de pensamiento y saberes en la nación colombiana; por ello es heterogénea, porque dista de estos elementos decimonónicos y porque su contenido ensambla la memoria de la cultura Nonuya.

Según las tradiciones de la selva, luego de haber transcurrido un año la flor de guacurí tenía que comenzar a caer, lo que significa que ya es momento de celebrar la fiesta del Rodorite:

Todos acudían al llamamiento de la tribu amiga para tomar parte en la grandiosa fiesta, sin la ostentación superflua de vestidos, sólo con el esplendor ingenuo de su desnudez: con la cabeza coronada de plumas de pájaros raros, el rostro pintado a grandes rasgos muy personales con el negro Giddoro, el cuerpo cubierto de simbólicos dibujos, a menudo geométricos, ostentando sobre sus pechos de atletas, largos collares de dientes humanos, gloriosos trofeos de antiguas victorias; y sus brazos musculados, ceñidos con estrechos brazaletes de fibras de palmera, de donde colgaban largas hojas verdes de olor penetrante. (Quiñones 1948, 175-6)

Quiñones describe con lujo de detalles cada acontecimiento en la selva, en este caso, la preparación del Rodorite tiene un propio encanto. En la víspera los nativos pintan su cuerpo con pigmentos derivados de las plantas, para ellos, ese tipo de escritura les permite representar sus orígenes, los mismos que pueden conmemorar a través del canto y la danza:

Uno de los jefes de danza, avanzó también en medio de la sala, mientras los hombres, los brazos entrelazados, se alineaban en orden de cada lado de él, dando la cara a las mujeres. El entonó entonces un cuplé y el eco de su voz de esténtor, solitaria y rimada, resonó en el vacío de la inmensa mansión. La larga fila de hombres avanzaba al ritmo de esa melodía, dando grandes pasos al compás, afirmando el pie derecho y avanzando el izquierdo hacia adelante, luego volvían sobre sus pasos, conservando siempre el ritmo. Las jóvenes de sonrisa encantadora y de cuerpos espléndidos, de mirada profunda y de larga cabellera, imitaban con toda la gracia de sus formas esbeltas, todos los movimientos de los bailarines. Entonces todos a la vez, repetían el mismo cuplé; mil voces de jóvenes y de niños se mezclaban a la voz viril y grave de los hombres, el tambor se hace oír y los pies golpean el suelo en cadencia, todos a la vez, con un ruido de trueno, al ritmo danzante del refrán. (Quiñones 1948, 180-1)

Al examinar la imagen de esta cita se puede ver que la novela de Quiñones está impregnada de elementos amazónicos que hacen que su contenido funcione como una etnografía, es decir, *En el corazón de la América virgen* permite conocer acerca de las prácticas culturales de las comunidades bosquesinas, ya que los conocimientos compartidos en su contenido narrativo son proporcionales a las manifestaciones presentes en el territorio. La gran imagería amazónica consignada en el relato también puede ser valorada y estudiada como un discurso etnográfico porque su instancia enunciativa pone de relieve una representación fidedigna del pensamiento Uitoto, de la vida ritual, del uso de plantas milenarias y de la simbología de los dialectos amazónicos, lo que constituye una tarea ineludible para los estudios literarios. Quiñones, al adentrarse en la Amazonía colombiana, aprendió que la fiesta danzada de los clanes en el siglo XX es una “una combinación de múltiples formas del pensar: la voz, la danza, la comida, el vestuario, la música, la pintura corporal, la relación con el paisaje, con el mundo animal” (Vivas 2015,

45). Dichos elementos son fundamentales para comprender el universo cultural de la Amazonía; por esta razón, el novelista incorporó su voz testimonial,⁴⁸ de lo contrario su versión narrada no acreditaría la densidad ancestral suficiente para explicar aquellas fenomenologías que se manifiestan en la selva.

Hacia el tramo final de la novela, se puede observar un desenlace trágico. Todos los clanes invitados a la fiesta del Rodorite, al igual que el sabedor Gitomanqueño, esperaban ansiosos que Moneycueño otorgara después de un largo año de espera la felicidad entre su raza, porque “ese día tomará un esposo para hacer revivir en su próxima generación a su padre difunto” (Quiñones 1948, 198). Pero Willy, que no estaba enterado de este acontecimiento, y luego de que Moneycueño le contara toda la historia sobre su compromiso con Quega, comprendió que pronto perdería a su amada nativa y aunque planearon fugarse, ella debía cumplir con lealtad ante las tradiciones de su tribu: “¡Huir!, ¡huir!, dijo ella al fin. ¡No! ¡Yo no puedo huir, yo soy la hija de Fusicayna!” (209). Moneycueño decidió suicidarse: “de repente abrió con precipitación una nuez que ocultaba en su mano temblorosa. Este fruto contenía un veneno violento –la mezcla terrible en la que su padre mojaba sus flechas antes de ir al combate– luego, cerró los ojos y de un solo trago, absorbió el líquido mortal” (Quiñones 1948, 224).

La anterior escena se asemeja al episodio final de *Cumandá*, de Juan León Mera, donde la nativa también decide envenenarse. Esto significa, de alguna manera, que Quiñones al escribir su novela en Francia quizá se dejó influir por Chateaubriand y decidió darle un cierre romántico a su proyecto narrativo. No obstante, no hay que olvidar que los contextos son diferentes, puesto que la hija de Fusicayna no quería quebrantar las tradiciones de sus antepasados, por eso no confesó a los demás el profundo dolor que la afligía y prefirió guardar su dolor como alto secreto. Por tanto, prefirió sacrificarse antes que fallar a la promesa de cualquiera de los hombres que más amaba en el mundo, el

⁴⁸De similar manera, es valioso ver cómo la voz narrativa cumple su rol testimonial cuando se explica en diversos parajes narrativos el significado de las prácticas ancestrales, por ejemplo, la *Okima*, que es un culto milenario que representa el bautismo de sangre de los nativos que eligen ser chamanes. Otro elemento importante es el juego de pelota (*Uuiki*), una tradición que casi se pierde con la conquista del caucho en la Amazonía. Según leemos en Preuss (1994), este tipo de juego-ritual tiene como objeto para los uitotos recordar las enseñanzas de los ancestros, recuperar el lugar de origen (*komuiyano*) compartiendo en armonía con los clanes aledaños, sin esta fiesta sagrada la gente viviría triste, pues ya no habría lugar para bailar y agradecer a la selva por la abundancia de los alimentos. Urbina (2010), al recopilar un canto ancestral en 1974 en El Encanto cerca al afluente Caraparaná, logró descifrar que este tipo de juego-rito tiene la simbología de compartir conocimiento a través de la *yera* que se sirve en forma de bola, entre tanto, entregar la pelota representa recibir el corazón del Padre Creador de la uitocia, quien recibe la pelota recibe el don del *rafue*; a saber, la palabra de poder.

extranjero y su padre. Todos los chamanes del clan, incluyendo Gitomanaqueño, intentaron salvarla, pero no hubo remedio. Moneycueño murió. Willy, por su parte, se sentía culpable por la muerte de su amada y pretendía confesarles a las tribus confundidas el motivo de la muerte de Moneycueño: “¡Venid Nonuyas, venid todos a vengar en mí la desgracia de vuestra hermana. Yo traicioné vuestra amistad y profané la hospitalidad que me habéis dado; yo fui para vosotros el búho agorero de vuestra desgracia, soy yo quien mató la mística cigüeña que inspiró vuestra última fiesta y cavó la tumba de todas vuestras esperanzas!” (Quiñones 1948, 224); sin embargo, decidió callar y mantener el secreto que condujo el suicidio de la hija de Fusicayna.

Es necesario entender el porqué del suicidio de Moneycueño, pues ella no quería violar la palabra sagrada ni incumplir la tradición de sus ancestros. La posible reencarnación de Fusicayna en su nieto simboliza el ciclo de vida constante en este clan. La exogamia se valida, pero, al extenderse a otro ser que no es de la comunidad, y que en este caso es un extraño a las leyes de origen, se convierte en ruptura de la norma; por ello la hija del líder opta por quitarse la vida. Por otro lado, Willy, al ser un joven proveniente de una cultura ajena a la comunidad Uitoto, generó instintivamente atracción en la madre de Moneycueño:

Como ella continuaba hablándole muy bajo, Willy la miró lleno de sorpresa, pero ella no escuchaba sino la voz de la naturaleza; en sus ojos profundos y negros ardía el deseo, ella lo tomó por el brazo y lo apretó fuertemente con una mano calenturienta y convulsiva, pero Willy la apartó suavemente, espantado sin poder escapar al brazo salvaje de esta mujer enamorada, que había guardado tanto tiempo en su corazón la confesión mortal de su amor. (Quiñones 1948, 214-5)

Con la cita anterior se puede comprender que la prohibición marca una barrera cultural en la selva: un individuo que presenta diferencias, en este caso culturales, no puede tener contacto sexual con alguien del clan. En un primer momento, Quiñones establece la unión de dos etnias distintas a través del amor entre una nativa y un mestizo: “ella no escuchaba en su corazón sino la voz suplicante de Willy, hablándole de amor y ternura en un lenguaje acariciador y dulce que no había oído antes” (Quiñones 1948, 223); no obstante, esta alternativa fracasa, puesto que al final de la novela los dos personajes se suicidan. En una segunda instancia, el extranjero rechazó, de algún modo, la declaración de amor que recibió por parte de la madre de Moneycueño, dicho acontecimiento puede ser entendido como un límite de la representación exogámica.

Por otra parte, hacia el final de la novela se puede ver que los nativos nonuyas encontraron el cuerpo del extranjero flotando entre los nenúfares:

Hacia media noche, tres ancianos, avanzando en medio de la morada, permanecían en la penumbra, inmóviles, silenciosos; luego, de repente, se daban las manos, y se acercaban a la tumba murmurando muy bajo, muy quedo, palabras incomprensibles...

Todos los asistentes, con un recogimiento, inclinaban devotamente la cabeza...

...¡Silencio!... Los ancianos hablaban con los manes de los muertos.

Ripetofe, retardado, entró una noche súbitamente llorando...

-¿Qué sucede?, preguntó Efuysitofe.

-Una horrible noticia, balbuceó el joven.

Al pasar delante de la morada de la muerte, el vuelo de una garza blanca me hizo levantar la cabeza.

Yo la seguí, con ojo atento, hasta que se posó sobre la orilla del lago... Pero ¡qué fue lo que vi!... El cadáver de Icha, flotando en medio de los nenúfares...

Un murmullo de asombro se elevó de la asamblea.

Dizie entonces, levantó los brazos, y con una carcajada nerviosa, exclamó:

“¡Oh destino, yo te perdono!...” (Quiñones 1948, 238)

Aquí hay un aspecto metafórico fundamental, ya que se observa que el espíritu de Moneycuerdo se reunió con el de Willy para eternizar el amor terrenal que no pudieron materializar en vida. Este último suceso hizo entender a uno de los longevos de los nonuyas que efectivamente Moneycuerdo y Willy se habían enamorado, dicho indicio le permitió clarificar aquellas desgracias acaecidas en su comarca. Para Dizie perdonar el destino significa aceptar la desgracia de que el clan no pudo reencarnar el espíritu de su líder Fusicayna. Quizá si el extranjero no se hubiera enamorado de Moneycuerdo, todo seguiría normal. Por su parte, el personaje Dureyco expresa que él no sufrirá el mismo luto de aquellos habitantes del clan que profanaron las tradiciones, porque en ningún momento se enamoró de otro ser que no fuera la selva:

Yo no puedo llorar, ignoro la tristeza,

Yo no tengo pesares;

Porque otro amor no tuve, desde mi adolescencia

Que la selva infinita.

Yo no puedo llorar, ignoro la tristeza,

¡Yo no puedo llorar! (Quiñones 1948, 239)

Lo analizado hasta aquí ayuda a responder la pregunta central de esta investigación, en el sentido de que, en que la novela de Quiñones es heterogénea por su contenido que se resume en un marco ancestral. Entendido desde la postura de González (2011), *En el corazón de la América virgen* encierra su representación amazónica dentro de un carácter mitopoético (52), en la medida en que su enunciamiento funciona como un proyecto de recuperación cultural dentro la novelística colombiana. Precisamente Cornejo (2003) defendió este tipo de constructo novelístico, donde lo heterogéneo proyecta de primera mano la diversidad étnica. Por algo destacó a *Cumandá* (1879) como una de las

obras cumbres de América Latina que resquebraja el discurso civilizatorio a través de una huella literaria que comparte sentidos, enunciaciones y semióticas dispares.

Es venturoso decir que *En el corazón de la América virgen* es altamente heterogénea dentro la novelística colombiana porque en ella confluyen diversos discursos que abordan con características diversas la representación de la Amazonía. Me explico: el propósito de este capítulo consistió en estudiar la relación de dos elementos discursivos, lo testimonial y lo etnográfico. El átomo de reflexión sobre este aspecto radica en que la novela de Quiñones está permeada por un discurso etnográfico no sólo porque vivió en la selva junto al clan Nonuya, sino también porque tuvo la iniciativa de incluir en su relato una voz testimonial que permite describir con sumo detalle cómo emerge desde la profundidad de la selva la palabra ancestral. Quiñones presenció cómo los abuelos Uitoto se reunían a mambear *jibina* y chupar *yera* para compartir el conocimiento que su ancestro Gitoma les heredó, así como también dialogar en torno al origen consignado en los relatos míticos, a la visión de mundo, al cuidado del equilibrio natural y al manejo adecuado de las fuerzas cósmicas provenientes de los animales totémicos. Quiñones no miró con desprecio estas prácticas amazónicas; por el contrario, mostró un significado raigambre de los saberes milenarios que se estaban promoviendo en la selva y de sus dinámicas que establecen un vínculo presencial y cósmico entre los seres vivos y los seres elementales. Quiñones representó el verdadero poder que tiene un *rafue*, palabra de poder que es desentrañada por aquellos octogenarios encargados de poner en uso sus aprendizajes, con el fin de proteger su comunidad ante los avatares de la invasión foránea tal y como se representó con la imagen del jaguar-malo. Desde la voz testimonial se puede entender que la vida en la selva gira en torno a coordenadas, sentidos y conocimientos de carácter no occidental. A través de esta característica discursiva, Quiñones reverencia la palabra ancestral de un inmenso legado milenario totalmente desconocido por la cultura europea, por eso se puede decir que su novela responde a otras lógicas, a otros conocimientos que se originan desde la vida de la Amazonía colombiana.

El enunciamiento ancestral de *En el corazón de la América virgen* adquiere un cariz fundamental dentro de la literatura colombiana, en lo que a las culturas amazónicas se refiere. Además, su discurso etnográfico en torno a la intercomunicación chamánica a través de las plantas maestras permite repensar la nación uniforme que se intentó construir en aquella época, el proyecto civilizatorio que consistía en exterminar a los nativos a como diera lugar. De esta manera, Quiñones reivindica sus legados ancestrales para representar una posible nacionalidad pluricultural, aspecto que la república colombiana

no tenía constituido en su carta magna, la existencia de las culturas afro e indígenas. Sólo hasta la Constitución Política de 1991 se vino a incluir dicha heterogeneidad; sin embargo, sus tradiciones culturales siguieron siendo “relegadas a un folklorismo que maneja en forma muy laxa el viejo acervo oral y ritual” (Urbina 2010, 196).

Para terminar, *En el corazón de la América virgen* es heterogénea porque su contenido constituye un enorme cúmulo de tradiciones que versifican una interdependencia sobre el centro letrado. Su campo heterodiscursivo es relevante porque contempla un sistema cultural distinto al de la nación; sobre este punto, Viveiros de Castro (2013) ilumina la idea de que los nativos que habitan la selva realizan un acto performativo con expresiones culturales diferenciadas dentro de aquella cultura homogénea que esta fija en el marco social (73). Esto significa que en la novela de Quiñones hay una representación de la Amazonía cuya fuerza cultural es contraria al imaginario social que promueve una visión cosmopolita, que a su vez va ligada con la idea de que en la selva la frontera se difumina, generando la posibilidad de convivir entre diferentes étnias y razas.

Capítulo tercero

El paraíso del diablo de Alberto Montezuma:
de la voz autobiográfica al espectro histórico del ciclo cauchero

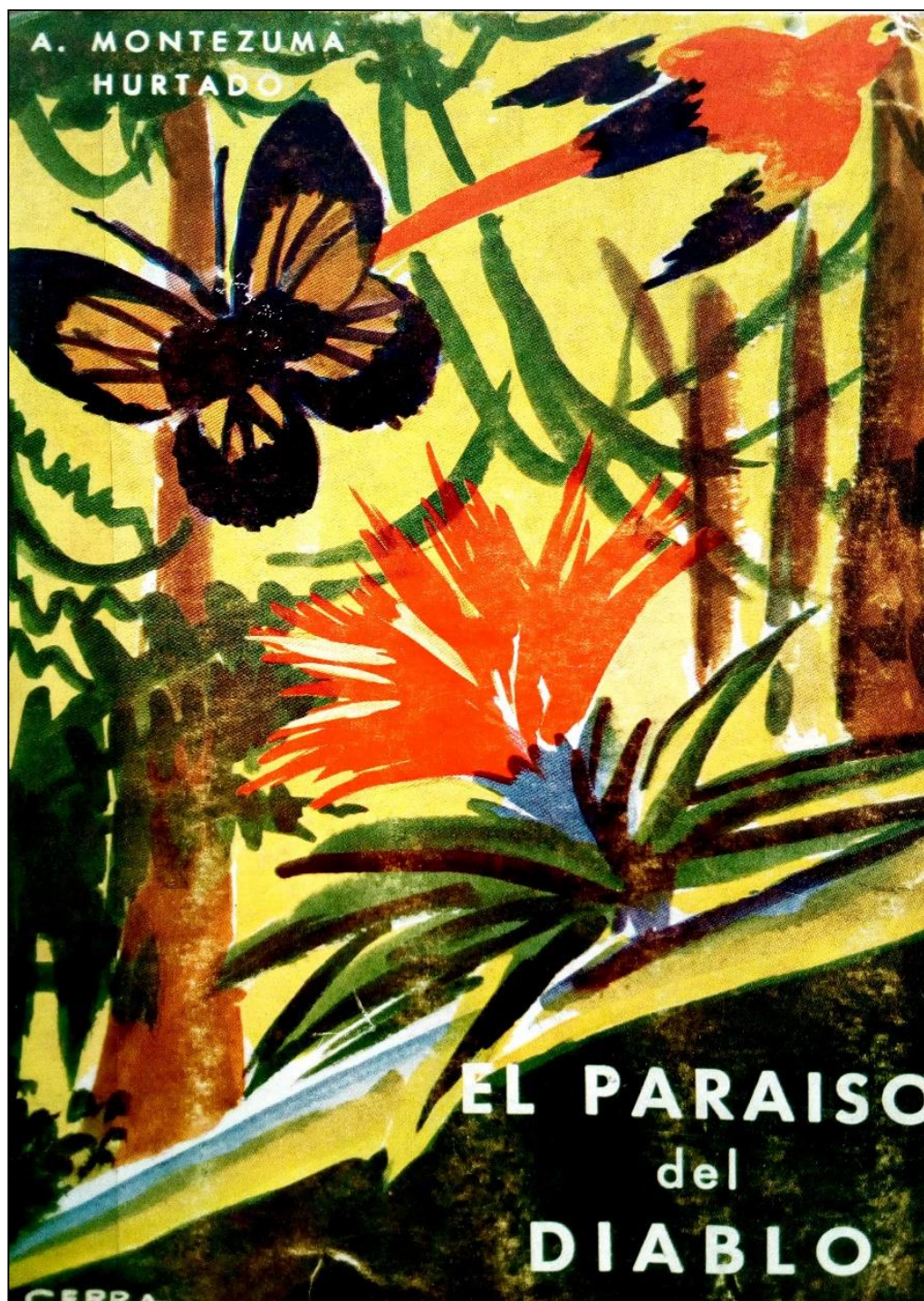


Figura 3. *El paraíso del diablo* de Alberto Montezuma. Madrid, 1966. Fuente: archivo personal.

El paraíso del diablo (1966) de Alberto Montezuma comparte una voz discursiva de carácter histórico. En el primer acápite pondré en consideración los postulados de Juan Moreno Blanco, Seymour Menton, Doris Sommer y Roberto González Echevarría para entender las técnicas particulares que el novelista colombiano utilizó en su proyecto literario. Aunque Montezuma no vivió en la selva tal y como lo hizo Quiñones, se puede entender que para escribir su novela recurrió a la investigación histórica con el objetivo de recrear la explotación cauchera ocasionada por César Arana y sus capataces en la Amazonía colombiana.

La representación histórica de uno de los genocidios más atroces también será analizada en este punto. Tanto los mecanismos de poder utilizados por Arana para imponer su capital del caucho en la selva, como las violencias ejercidas por sus capataces sobre los nativos amazónicos son elementos que Montezuma no sólo describe con sumo detalle, sino también concentra su mirada sobre las conductas inhumanas. Este tipo de elementos permiten entender que *El paraíso del diablo* es diferente si se compara con otras novelas colombianas, ya que su contenido muestra una trama distinta en el sentido en que el indígena también forma parte de la cultura nacional.

En el segundo acápite, a través de la voz narrativa del protagonista Pascual Chaves, se puede entender que el imaginario de “infierno verde” en la selva es promovido por Arana, quien ejerce una hegemonía cultural sobre los nativos esclavizados. La visión exotista sobre la selva es reproducida por Arana al explicar a Chaves que puede ser engullido por sus verdes entrañas si no tiene sumo cuidado. No obstante, Montezuma da a conocer otro tipo de visión que muestra otras lógicas culturales de las comunidades del bosque tropical, conmemorando las voces de los nativos y sus prácticas tradicionales. Por eso, el novelista construye a Pascual como un personaje que ve y siente la floresta como un lugar hospitalario en el que efectivamente existen otras formas de vida y de pensamiento.

Hacia el final del presente capítulo, me interesa analizar tres elementos fundamentales. El primero tiene que ver con el sistema de concertaje que, según se lee en la novela, representa una deuda adquirida por parte de los nativos amazónicos que les cuesta prácticamente la vida en el intento por cumplir con la cuota de extracción de caucho pactada. El segundo elemento trata sobre el poder soberano que ejerce Arana sobre las comunidades amazónicas, imponiendo leyes que intentan borrar las prácticas ancestrales en la selva; en otras palabras, la vida expuesta a la muerte violenta (Agamben

2013, 123). El tercero, y último, es el elemento del *maguaré*, instrumento que cumple un rol importante en la floresta, ya que su acústica está asociada con prácticas milenarias como invitar a la celebración de fiestas, ritos o para prevenir a los clanes de las invasiones y guerras.

1. Del camuflaje autobiográfico al flujo histórico

¿Cómo deshacer, cómo resistir los
mecanismos de inscripción y sujeción de lo
vivo a ese poder que, reclamándose
defensor de los cuerpos y de las poblaciones
en su salud y en su potencia, los sujeta a
mecanismos violentamente normalizadores,
los interviene con una intensidad sin
precedentes, los codifica bajo el signo del
capital y la productividad, legitimando así
las más persistentes violencias, las guerras y
genocidios más troces?

Gabriel Giorgi y Fermin Rodríguez

El paraíso del diablo (1966) de Alberto Montezuma Hurtado⁴⁹ –junto con *En el corazón de la América virgen* (1924) de Julio Quiñones, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *Toá. Narraciones de caucherías* (1933) de César Uribe Piedrahita– es la novela que prosigue la representación sobre la explotación del caucho en la Amazonía colombiana. A diferencia de la novela de Quiñones, Montezuma devela de manera explícita las atrocidades en serie cometidas por la empresa Peruvian Amazon Company (en adelante, PAC), más conocida como la Casa Arana, denominación derivada del apellido del potentado jefe peruano, Julio César Arana.

⁴⁹Nació en la ciudad de Pasto el 21 de julio 1906 y murió en Bogotá en 1987. Cursó el bachillerato en el colegio San Felipe Neri, sus estudios universitarios sobre política y finanzas los realizó en la Ecole Libre des Sciences Politiques de París y Columbia University en los Estados Unidos. También se desempeñó como gobernador del departamento de Nariño, rector de la Universidad de Nariño, senador de la República de Colombia, embajador de Colombia en Bolivia y Guatemala e integrante de la Academia Nariñense y Colombiana de Historia. Entre su prolífica obra escribió las novelas *Ceniza común* (1954); *Piedras preciosas* (1964); *El paraíso del diablo* (1966) y *Un esqueleto en la ventana* (1974). A pesar de que fue uno de los más fecundos novelistas en el departamento de Nariño, esto no fue suficiente para alcanzar su consagración a nivel nacional.

En este apartado recurriré a la noción de “espectro histórico” porque precisamente la novela de Montezuma dibuja un acontecer histórico en la selva que fue real. Se puede decir con ello que, si bien *La vorágine* es el hito primordial para ilustrar la más cruel explotación del caucho en la Amazonía colombiana, *El paraíso del diablo* también muestra este tipo de escenario histórico.

Al hacer un recorrido por la escasa recensión crítica que ha tenido la novela de Montezuma, se encuentra que Terán (1987) señala que *El paraíso del diablo* “es una obra al estilo de la *Vorágine* [*sic*], pues se refiere a la temática de la tristemente célebre ‘Casa Arana’” (53). Igualmente, Terán colige que la novela de Montezuma es de corte telúrico, por cuanto que hay una suerte de reclamo por la tierra, en este caso particular, por el territorio amazónico que fue invadido por los colonos provenientes de otros terruños. Caicedo (1990) en sus estudios sobre la novelística en el departamento de Nariño la caracteriza también como una narrativa que se acerca a *La vorágine*, señalando que su trama se desarrolla bajo un contexto agreste y hostil (75). No obstante, desde mi propia perspectiva, lo que difiere de *La vorágine* es que su trama se concentra en la conducta humana de los capataces que administran las factorías, es decir, de los hombres que convierten la selva en un escenario de brutalidad, mientras que la narración de Rivera se concentra de primera mano en la prefiguración de la selva como un espacio infernal.⁵⁰ De hecho, la novela de Montezuma hace una crítica de *La vorágine* al representar con la propia voz de César Arana la implantación del horror.

Lo anteriormente señalado ayuda a validar mi hipótesis de que este tipo de novelas consolidan la heterogeneidad literaria en Colombia, puesto que mientras *Toá* describe la selva a través de “escenas dantescas del infierno amazónico” (Uribe 1992, 64) y *La vorágine* se concentra en el imaginario de infierno verde y lo representa como un monstruo que devora todo a su paso, *El paraíso del diablo* devela todo lo contrario al mostrar que el verdadero monstruo es aquel foráneo (integrante de la PAC) que asedia la selva para explotarla y subyugar a los clanes indígenas que la constituyen. Si bien la

⁵⁰En el Capítulo primero señalé que este imaginario surgió de Occidente, especialmente con el descubrimiento y Conquista del Nuevo Mundo; no obstante, también se deriva de la cultura grecolatina como lo podemos ver en *La divina comedia* de Dante Alighieri: “A la mitad del viaje de nuestra vida me encontré en una selva oscura, por haberme desviado del camino recto. ¡Ah, cuán triste me sería decir lo salvaje, áspera y espesa que era esta selva, cuyo recuerdo me renueva mi pavor, que supera al de la muerte!” (Alighieri 2007, 7). Según la crítica especializada el infierno dantesco es uno de los principales intertextos presentes en *Toá* y *La vorágine* de ahí que se continuó reproduciendo este tipo de representación infernal en diversas narrativas latinoamericanas, como *A selva* (1930) de Ferrerira de Castro; *180 días en el frente* (1933) de Arturo Arango; *Selva trágica* (1956) de Arturo Hernández; *Canaína* (1935) de Rómulo Gallegos; *Manaos* (1980) de Alberto Vázquez; *Ursúa* (2005) de William Ospina; entre otras.

novela de Rivera, según el canon en Colombia, es considerada como novela telúrica, urge proyectar la importancia de *El paraíso del diablo* cuyo contenido histórico denuncia las tropelías siniestras ocasionadas por la compañía de César Arana. Con todo, mientras la temática del caucho compartida por otras novelas han trivializado el espacio amazónico y han excluido al nativo como figura cultural, la novela de Montezuma comparte una trama distinta, en la que el indígena amazónico también forma parte de un proyecto de nación.

Pues bien, *El paraíso del diablo* fue publicada en Madrid en 1966, consta de 222 páginas distribuidas en catorce capítulos. En su contenido se encuentra una voz discursiva que construye una confluencia entre la voz autobiografía (del protagonista Pascual Chaves) e historia. Esto se puede apreciar cuando dicha voz tematiza la explotación del caucho amazónico combinando fuentes testimoniales con distintos sucesos históricos. Esto se observa desde el inicio de la novela, al encontrar un paratexto fundamental que funciona como pórtico y pone en evidencia lo que he acotado:

El 11 de enero de 1962, a las once y media de la mañana, se presentó a la clínica del eminente cirujano doctor Segundo N. Recalde, donde yo, Alberto Montezuma Hurtado, Cédula de Ciudadanía número 2.372, expedida en Bogotá [...] suelo alojarme cuando por un motivo o por otro visito la ciudad de Pasto, [...] el distinguido ingeniero Carlos Cortés Gutiérrez, [...] cuyo motivo explicó en la siguiente forma:

«En uno de los muebles archivadores que existen en mi despacho se ha venido guardando desde hace muchos años un paquete que, como usted puede ver, está rotulado así: Debe ser entregado a don Alberto Montezuma Hurtado en el año 1962, con los lacres intactos, de tal manera que nadie ha podido enterarse del contenido. Es casi un testamento cerrado y como tal debe respetarse. Firma, Pascual Chaves».

[...] abrí el paquete, depositado en la alcaldía de Pasto en el año de 1942. Contenía un fárrago de papeles amarillentos, enmarcados en infinidad de anotaciones manuscritas. Por lo que pudo colegir desde el principio, se trataba de una especie de diario, con enmendaduras y líneas gruesas tiradas en diversos sitios del texto. La primera hoja era una carta o más bien una advertencia para mí, que decía lo que se lee a continuación:

«Don Alberto: usted se preguntará tal vez a qué hora obedece mi disposición de que le sean entregados los documentos en los cuales están recogidas algunas de mis experiencias como empleado de la famosa Casa Arana, de imborrable memoria, en espacial para nuestros compatriotas del Sur. Pues bien, brevemente voy a explicárselo: primero tengo la esperanza de que usted los encuentre tan interesantes como para ponerlos en orden, y segundo, porque fui ayudante de su padre, don Rubén Montezuma en la guerra de los Mil Días, cuando ambos éramos miembros de las fuerzas revolucionarias liberales, que combatieron en la frontera ecuatoriana.

[...] Le anticipo mis gracias por la lectura que de ellos haga y por la importancia que les dé. Si no valen la pena, por favor, quémelos. Y reciba mis saludos y la expresión de mis buenos deseos. Su seguro servidor, Pascual Chaves». (Montezuma 1966, 7-10)

Del anterior elemento paratextual, se puede interpretar que Montezuma transformó el diario de Pascual Chaves en una suerte de novela histórica que, a pesar de que sea leída como ficción, conserva algo de verdad, pues recuérdese que “la historia revela un sesgo ideológico que no sólo muestra sino también oculta. Oculta y no deja ver lo que no es monumento y que por no serlo es excluido de/en la visión” (Moreno 2015, 20). Pero, además, es necesario precisar que los manuscritos de Pascual Chaves, al igual que la misiva dirigida a Montezuma están autenticados mediante su firma, lo que significa que en *El paraíso del diablo* hay una heterodiscursividad o como diría Bajtín (1982), una “pluralidad de voces” (195).

Ahora bien, según Menton (1993), gran parte de las novelas en América Latina podrían ser catalogadas como históricas,⁵¹ puesto que cada una narra sucesos sociales de aquellas comunidades que no han tenido historia propia (32). Sin embargo, el crítico aterriza su denominación diciendo que este tipo de novela debe retratar un pasado (sin remontarse necesariamente a siglos anteriores) lejano o anterior a la experiencia vivida por el novelista; es decir, lo que se está narrando no debe ser coetáneo de lo que vive el autor. *El paraíso del diablo* perfectamente puede ubicarse en este tipo de clasificación por dos razones. Primero, porque Montezuma narra un acontecimiento real y anterior a su nacimiento (la economía extractiva del caucho inició a finales del siglo XIX); como señalé en párrafos preliminares, el diario de Pascual Chaves fue entregado 20 años después de haber transcurrido los sucesos en la selva. Segundo, porque su contenido se concentra en recrear un periodo histórico específico como trasfondo, en este caso particular, la explotación del látex en la Amazonía; algo totalmente diferente a otras novelas, en las que sus contenidos desarrollan temáticas más amplias sobre un determinado periodo histórico, como, por ejemplo, *El Quijote de El Dorado: Orellana y el río de las Amazonas* (1964) de Demetrio Aguilera Malta y *El gran jaguar* (1991) de Bernardo Valderrama Andrade.

Como dije anteriormente, Montezuma no vivió en la selva tal y como lo hizo Quiñones, en todo caso, se puede entender que para escribir su novela recurrió a la investigación histórica y al diario firmado por Pascual (fuente testimonial) para recrear el

⁵¹Menton (1993) también propone la noción de Nueva Novela Histórica, acotando que su auge fue a partir de 1979 con la publicación de *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier. Según el crítico neoyorquino, lo que diferencia la novela histórica de la NNH es precisamente que la primera mantiene un alto nivel de historicidad, en cambio la segunda, puede ironizar la realidad, distorsionarla, producir anacronismos con personajes históricos y amalgamar elementos de la intertextualidad, lo carnavalesco y la heteroglosia.

despiadado etnocidio cauchero ocasionado por Arana y sus capataces en la Amazonía colombiana. Dichos papeles, que fueron entregados al propio Montezuma luego de 20 años con el fin de que le diera un tratamiento novelesco, son un factor clave que se asemeja a la técnica⁵² literaria empleada por Rivera y se puede ratificar al leer el “Prólogo” de *La vorágine*, en el que se evidencia que su autor se apoyó en el testimonio de Arturo Cova para dar origen a la trama selvática que también contiene sucesos reales. Montezuma, al haber recibido dicho diario de campaña y al haberle otorgado un trato literario, entrega una trama novelesca singular que parte de un acontecimiento real. En otras palabras, las experiencias vividas por Pascual en la selva sirvieron como insumo para que el autor de *El paraíso del diablo*, a partir de nuevas interpretaciones, construya su propia versión de lo acontecido en la Amazonía. De esta manera, Montezuma no se conforma con la información suministrada por la historia oficial, más bien, en su relato novelado, recrea una realidad, cuestionando aquellos discursos de autoridad que han negado la actividad conquistadora y misionera en la selva.

Al revisar *El paraíso del diablo*, en la página 50, el autor aclara a través de una nota a pie de página que ha decidido mantener los discursos de algunos personajes en su vocabulario original (lo mismo hizo Rivera con la jerga coloquial de algunos personajes), con el propósito de no alterar el aporte testimonial de los manuscritos que contienen la anécdota de Pascual en la selva. Así las cosas, a partir del primer capítulo, se establece en la voz narrativa “un narrador de ficción que cuenta su propia historia” (Rimmon 1996, 191); en este caso particular, es Pascual Chaves el que cuenta lo sucedido en la selva. Además, a lo largo de la novela, hay una serie de indicios que permite comprender que el novelista articula a su proyecto narrativo su faceta de historiador; según Perus (1998), esta instancia enunciativa que se deriva de la voz autorial ayuda a documentar la trama sobre la esclavitud de las caucherías. Como diría González Echevarría en *Mito y archivo* (2011), Montezuma con su novela ha creado su propia autoridad dejando de lado el carácter puramente apócrifo; en otras palabras, y siguiendo la idea de Sommer (2004), Montezuma como escritor e historiador por profesión aprovechó la fisura epistemológica de la historia para proyectar su propia versión del mundo selvático (24).

Así, entonces, el autor de *El paraíso del diablo* se apoya en elementos históricos para narrar que la organización de Arana se encuentra eliminando a los nativos

⁵²Si bien es cierto que Rivera recurrió a estos patrones clásicos, no viene al caso hacer un estudio comparativo entre *El paraíso del diablo* y *La vorágine*, ni discutir cuál de las dos novelas es la más importante, ya que cada una obedece a unos particulares principios enunciativos.

amazónicos, desprendiéndolos de su territorio sagrado para posicionar su mandato capitalista que se concentra en una economía extractiva de caucho silvestre. Por tanto, para comprender el contexto en el cual la voz narrativa ubica, no se puede prescindir de la historia real sobre la explotación del látex acaecida en la Amazonía colombiana, ya que la novela de Montezuma va de la mano con este tipo de acontecer, porque “la literatura tiene la capacidad de afectar la historia, de ayudar a construirla” (Sommer 2004, 26).

En esta perspectiva, Montezuma comparte una suerte de archivo visto desde los aportes teóricos de González Echevarría (2011), ya que existe “la presencia no sólo de la historia, sino de los elementos mediadores previos a través de los cuales se narró [...]; la existencia de un historiador interno que lee los textos, los interpela y los escribe; y, por último, la presencia de un manuscrito inconcluso que el historiador interno trata de completar” (56). Sin duda, estas características que establece el crítico cubano en *Mito y archivo* calan sobremanera con *El paraíso del diablo*, porque desde la voz narrativa se complementa una historia inconclusa a partir del diario de Pascual Chaves y la consulta por parte del autor de los distintos informes de denuncia sobre la explotación del caucho publicados a inicios del siglo XX. Recuérdese que este tipo de estrategia literaria fue utilizada por Mario Vargas Llosa en *El sueño del celta* (2010), para dar a conocer, a través de los archivos de denuncia de Roger Casement, las atrocidades cometidas en la Amazonía y el Congo.

Cabe sostener que en la presente novela confluyen diversos sucesos históricos que dan fe de lo que se cometió con los nativos Uitoto en la selva amazónica; por tanto, en su contenido reposa una memoria ignorada por el Estado de Colombia, Perú y Brasil. De esta manera, cuestionar la historia oficial sería cuestionar aquella homogeneidad que se intenta formar como nación; en palabras de Villegas (2006), se “pospone la homogenización en un futuro imposible de determinar y produce la diferencia al construir una nación plural pero profundamente desigual, con sectores que habitan tiempos y espacios diferentes” (14).

En este sentido, *El paraíso del diablo* muestra una selva colonizada por aquellos foráneos que buscaban fines lucrativos a través de la explotación del caucho. La Amazonía desde tiempos remotos fue explorada y mitificada por Europa, y se representó por medio de las crónicas de viajes, discursos científicos e informes misioneros que registraron visiones exotistas sobre dicho espacio americano. El mayor problema de la selva y su constructo aborígen radica en que fueron codificados desde un pensamiento externo a ellos (Pizarro 2009, 26). Recuérdese que el éxito industrial a nivel mundial

provocó que la Amazonía fuera codiciada y reducida en distintos sentidos. La manufactura europea, para mencionar un caso, expandió su desarrollo utilizando como objeto capitalista el látex silvestre. Para los nativos de esta zona, el caucho representa una potencia ritual (juego de pelota),⁵³ pero para los colonos significó el desarrollo mercantil. La fiebre por extraer el hevea hasta alcanzar un monopolio se debió “principalmente al incremento del uso de la bicicleta y del automóvil” (Gherrbrant 1989, 80) y de muchos más cánones estéticos que requerían de aquella goma amazónica para avanzar. De esta manera, el oro negro adquirió su lugar en las principales capitales caucheras, Manaos e Iquitos, donde se recolectaron incalculables cifras de caucho para ser transportadas a Inglaterra y Estados Unidos.

El paraíso del diablo no ignora los sucesos históricos anteriormente descritos. Sobre todo, se concentra en la explotación del caucho que se propagó vertiginosamente a cargo de César Arana a inicios del siglo XX, enmascarado su imperio bajo el nombre de la PAC (legalmente constituida en Londres) y que, en palabras de Uribe (1955), no era otra cosa más que una “máquina de reducir indígenas” (160); a saber, un sistema gomero encargado de promover el más inconcebible escenario de crimen y horror nunca antes visto en la Amazonía. Sin duda, sobre esta temática conduce la novela de Montezuma, pues se puede sostener la hipótesis de que su autor se apoyó en el archivo⁵⁴ para recrear de una manera particular este tipo de genocidios; por ello, es oportuno afirmar que su novela es una alternativa para representar la diversidad del mundo amazónico que ha sido vilipendiado por distintos regímenes.

En este punto es dable traer a colación como elemento intertextual los archivos que sirvieron de fuente para que Montezuma pueda rescatar este tipo de acontecimientos en su novela. Particularmente, los informes que Roger Casement entregó al Ministerio de Relaciones Exteriores Británicas y a la Cámara de Representantes de los Estados Unidos y que fueron publicados inicialmente en 1912 bajo el título de *Libro Azul Británico*. Este documento contiene la correspondencia enviada entre Casement y Sir Edward Grey, su contenido devela las brutalidades cometidas con los indígenas amazónicos recolectores de caucho en la zona colombiana del Putumayo, que para aquel entonces se encontraba

⁵³“El caucho en las Américas llamó la atención de los exploradores europeos poco después de su arribo en la década de 1490. En su segundo viaje a las Indias (1493-96), Cristóbal Colón reportó que los habitantes del oeste de Santo Domingo (Haití) jugaban un juego con una pelota de caucho que rebotaba impresionante alcanzando grandes alturas luego de ser arrojada al suelo” (Stanfield 2009, 51).

⁵⁴González Echevarría (2011) aclara que el archivo “no es tanto una acumulación de textos sino el proceso mediante el cual se escriben textos; un proceso de combinaciones repetidas, de mezclas y entremezclas regidas por *la heterogeneidad y la diferencia*” (59; énfasis añadido).

en litigio limítrofe con Perú. Dicho aparato epistolar comprueba que sujetos provenientes de Barbados⁵⁵ (isla perteneciente a la Corona Británica) se encontraban bajo el yugo de Arana y sus cuñados Pablo Zumaeta y Abel Alarco, además, revela las verdaderas barbaries que se cometieron en la Amazonía por parte de los capos que administraban las factorías de La Chorrera y El Encanto. Al leer este valioso texto, se puede observar que los mecanismos brutales utilizados por parte de estos colonos son idénticos a los que Montezuma describe en su novela. Se trata pues de mutilaciones, flagelaciones, correrías, torturas, asesinatos (quemar vivos a los indígenas aplicándoles kerosene sobre sus cuerpos o dispararles por recreación), sometimientos al cepo, sistemas de concertaje, muertes por inanición; y, entre otros dispositivos de supresión que cambiaron por completo las dinámicas culturales en la Amazonía. De los cincuenta mil nativos que habitaron en esta región, tan solo quedaron ocho mil supervivientes; lo que significa que cada tonelada de caucho exportada a Europa costó, a cambio, siete vidas nativas (Gherrbrant 1989, 95).

Por otro lado, se puede encontrar que los capataces referenciados en *El paraíso del diablo*: Abel Alarco, Juan Tizón, Víctor Macedo, Armando Normand, Abeardo Agüero, O'Donnell, Elías Martinengui, Miguel Flores, Loayza y Benjamín Larrañaga existieron en la vida real y figuran en las novelas *En el corazón de la América virgen*, *La vorágine* y *Toá*. Por su parte, Michael Stanfield, también enlistó a todos estos esbirros de sección que ha tenido la selva en toda su historia. Por ejemplo, en una de sus investigaciones señala: “Elías Martinengui asesinó tres jefes, asegurando que se habían transformado en jaguares predadores, y luego exhibió las cabezas de éstos alrededor de su campo. Normand quemó capitanes indígenas como a brujas por participar en ceremonias de tabaco” (Stanfield 2009, 267). El aporte de Stanfield alumbra la idea de que en la novela de Montezuma hay un alto grado referenciado de la realidad, ya que, al aludir a los nombres propios de los capataces de Arana, también se está haciendo incapie sobre los sucesos acontecidos en la selva amazónica.

⁵⁵Los barbadenses, mejor conocidos como los negros de Barbados, eran sujetos haitianos reclutados en la selva con el fin de hacer cumplir a como diera lugar con el proyecto capitalista de César Arana. Con el tiempo se convirtieron en cómplices de las matanzas cometidas en las factorías. Norman Thomson en *El libro rojo del Putumayo* (1913) los denomina como “las hienas del Putumayo” por sus despiadadas conductas ejercidas sobre los nativos y porque no les pudo otorgar otra característica más que la de una “cuadrilla de asesinos”. Por su parte, Daniel Restrepo (1988) testifica que los uitotos denominaban a los barbadenses “jazico jico” que significa: “perros de monte”, porque eran los guardianes de sus verdugos.

Roger Casement también tuvo la idea de denunciar las operaciones que estos delincuentes desarrollaban en diferentes lugares caucheros ubicados en el corazón de la Amazonía. Estos colonos armados con escopetas *Winchester* tenían supremo control sobre la floresta, sin descaro se aprovecharon de la bondad del nativo, se valieron de su fuerza para expandir el imperio de Arana, incluso aquellos colonos propagaron sus enfermedades, incrementando la tasa de mortalidad entre las comunidades bosquesinas. Además, los capataces destruyeron los medios ancestrales de defensa de los nativos, las cerbatanas y las lanzas, así como la utilización de sus plantas sagradas como el *jibina*, la *yera* y sus elementos culturales como el uso del maguaré, el canto y la danza: “la Casa Arana, con su arsenal de cepos, flagelaciones, torturas, asesinatos, epidemias era ya de por sí una prueba de la naturaleza desenfrenada de estos jaguares extranjeros; tampoco se debe olvidar su afición y gusto por la decapitación” (Pineda 2000, 131). Esto significa de alguna forma, que Arana no solo ingresó a la selva para enriquecerse a través del arrasamiento vegetal (4000 toneladas de caucho entre 1900 y 1912), sino también para fulminar casi por completo las comunidades amazónicas.

De los anteriores documentos, también se suman otros textos clave que coinciden con buena parte de la novela de Montezuma, y que, de alguna manera, forma parte de lo que se conoce como narrativas del ciclo cauchero.⁵⁶ Se trata, pues, de la novela *Toá: narraciones de caucherías* (1933) de César Uribe Piedrahita, ya que en dicho texto se muestra cómo el régimen peruano continuó su vasallaje en la Amazonía colombiana, su contenido sirvió como una denuncia adicional para abolir la esclavitud de los nativos amazónicos: “Empujados por la codicia y revolcándose en la más abyecta bestialidad, los hombres de Arana cometían toda clase de crímenes. Crecía sin interrupciones la lista de blancos desaparecidos. Los indígenas se anotaban por centenas: las matanzas consumían tribus enteras. látigo, fuego, violaciones, torturas, esclavitud, mutilación y muerte” (Uribe 1992, 63-4). Ni Julio Quiñones, ni José Eustasio Rivera, ni César Uribe Piedrahita, ni Alberto Montezuma podían ignorar en sus novelas dichos actos abominables. Por eso, sus trabajos literarios se ubican en este contexto y muestran cómo la Amazonía ha sido representada como Edén prometido para los colonos, pero también como una tierra verde que impone su sello a una nación fragmentaria (Villegas 2006, 17).

⁵⁶Cabe mencionar que *El paraíso del diablo* no es una copia de *La vorágine*, prosigue el ciclo cauchero de su mentor por el hecho de que contiene “una serie de renovados arranques en diferentes lugares” (González 2011, 37), de allí se explica parte de su heterogeneidad e importancia, ya que suscita un potente reflejo histórico sobre una realidad ignorada por el Estado colombiano.

Por otra parte, se encuentran otras novelas que se unen a esta misma intención de denunciar la explotación de los espacios selváticos, por ejemplo, *El corazón de las tinieblas* (1899) de Joseph Conrad y *El sueño del celta* (2010) de Mario Vargas Llosa. El aporte del escritor polaco consiste en develar cómo la selva africana tras la explotación del marfil se convirtió en una bóveda lúgubre en la que alberga el horror y el exterminio. Por su parte, el Nobel de literatura alude a los informes de denuncia de Casement⁵⁷ para exponer aquellas atrocidades que se cometían en la selva amazónica. En la actualidad, gracias a este tipo de documentos, se puede conocer cómo los pueblos nativos han resistido ante los regímenes de poder europeos, personajes como Casement y Pascual han legado testimonios clave para reescribir dicha historia desde una óptica diferente. Casement, por ejemplo, descubrió en lo que hoy se conoce como Putumayo que los mecanismos de explotación del caucho como el cepo, desmembraciones y trincheras de inanición (referenciados en *El paraíso del diablo*) fueron similares a los que se utilizó en las selvas del Congo: chicotes, mutilaciones y casas de rehenes.

En *El sueño del celta* se puede apreciar el carácter obstinado del irlandés. A pesar de su enfermedad, no abandonó su lucha por abolir la explotación del oro negro en la Amazonía; lo mismo se observa en *El paraíso del diablo* en el que el protagonista Pascual Chaves no deserta de la selva sin antes promover la insurgencia indígena para liberar a los nativos de la esclavitud. De este modo, las novelas de Vargas Llosa y Alberto Montezuma revelan el discurso de aquellos colonos que desmintieron su intención de civilizar a la Amazonía sin emplear métodos violentos: nativos que en vida nunca terminaron de cumplir con la cuota quincenal de caucho porque las balanzas de medición estaban manipuladas por los capataces; indígenas que fueron marcados como reses, que se les cambió sus nombres ancestrales, sus modos de pensar y amar a la naturaleza por vicios paganos. Dichos acontecimientos han estado latentes en este tipo de narrativas que representan el ciclo cauchero en la literatura latinoamericana. Asimismo, esta

⁵⁷El celta, recordado como traidor por conspirar a favor de Alemania, más que un liberador de los nativos subyugados bajo las colonias caucheras, cumplió un rol importante para los estudios históricos y literarios, puesto que fue el primer hombre que ingresó a las tupidas vegetaciones para cambiar los regímenes de explotación cauchera, ocasionadas tanto por el belga Leopoldo II en el Congo, como por el peruano Julio César Arana en la Amazonía. Siguiendo algunos parajes de la novela, en 1910 el irlandés arribó al Putumayo a dos zonas primordiales donde se evidenciaba la mayor inhumanidad en el continente americano: El Encanto y La Chorrera. Su misión fue investigar aquellas injusticias humanas que se presentaban en las factorías que no parecían tener tregua alguna, ya que cuando el mecanismo de “explotación era tan extremo, destruía los espíritus antes todavía que los cuerpos. La violencia de que eran víctimas aniquilaba la voluntad de resistencia, el instinto por sobrevivir, convertía a los indígenas en autómatas paralizados por la confusión y el terror” (Vargas 2010, 220-1).

heterogeneidad de géneros comprendida en libros, artículos y narrativas retoma un discurso que “es poco conocido en el continente y también fuera de él. Normalmente la historia escrita, la memoria oficial, recoge la tendencia hegemónica, es decir, la voz que en el juicio concreto de la época y de la consideración general de los hechos, resultó como la voz de la verdad” (Pizarro 2009, 129). Es muy significativa esta última cita, en la cual, invita a pensar que la literatura, además de compartir una versión de los acontecimientos acaecidos en un determinado lugar, también funciona como discurso que interpela la versión institucionalizada.

2. El foráneo en el lugar del *Otro*

Pascual Chaves es el protagonista de *El paraíso del diablo*, quien estuvo recluso durante una semana en la cárcel de Loja en Ecuador tras un pleito callejero. Allí conoció a José Sucre, un prisionero que se encontraba en su lecho de muerte a causa de tuberculosis, quien además le aconsejó viajar a Iquitos para trabajar en las factorías de Arana en la Amazonía: “la esperanza está allá, en la selva, en los árboles de caucho, y quien tenga pantalones bien puestos para entrar allá es seguro, segurísimo que se llena de oro” (Montezuma 1966, 14). Al salir de Loja, Pascual se dirigió a Lima para conversar personalmente con Arana y manifestarle su deseo de incorporarse en su proyecto capitalista, sus argumentos, giraban en torno a que él poseía todas las características necesarias para ejercer un trabajo óptimo en la selva. Tras la Guerra de los Mil Días bajo la comandancia del general Avelino Rosas, Chaves, aparte de ser un liberal revolucionario, fue un gran enfermero de combate. Por tal razón, Arana quedó asombrado al escuchar sus palabras, pues, sin duda, era el tipo de hombre que requería para su proyecto expansionista; a saber, capataces que tengan el carácter suficiente para administrar no solo la manigua, sino también a los nativos que habitan en ella:

Por otra parte, yo, que no hablo nunca, resolví exponerle con exceso de palabras lo que soy, lo que pienso y lo que deseo. Y todo eso es así una cruda verdad, una inmodificable verdad, a la que no tengo nada que agregar sino lo siguiente, que parece otra impertinencia y que no demuestra otra cosa que la extensión de mis conocimientos: por lo menos en el Ecuador, donde he estado los últimos años, una vez derrotada la revolución, se habla mucho de las crueldades de sus empleados en el Putumayo, señor don Julio Arana; se comentan con asombro y con espanto las terribles ocurrencias del Paraíso del Diablo y hay beatas que se santiguan cuando oyen pronunciar su nombre. Usted es el centro único de la más negra popularidad, y si las beatas se hacen la señal de la cruz al oír su nombre, seguramente no lo harían si oyeran hablar a don Abel Alarco, del barón de Souza Deiro,

del francés Bonduce y de ciertos ingleses notables y sin duda civilizados que son sus socios y que son tan responsables de la explotación de las caucheras como usted. (Montezuma 1966, 30)

Este vívido fragmento es clave porque muestra que Arana es un ser temido en la selva y sus infames actos han creado el imaginario del “paraíso del diablo”. Arana aceptó contratar a Pascual Chaves como administrador de su empresa cauchera en El Encanto. Como misión principal, debía hacer lo que sea necesario para que el negocio prospere y sobre todo que los nativos produzcan el caucho en considerables cifras. Es aquí donde la novela de Montezuma permite abrir una importante reflexión sobre la subyugación de los nativos que fueron convertidos en máquinas de trabajo. Sobre este problema, Hall (2013), en sus reflexiones sobre la identidad cultural diría que se trata de la propagación de imperios, en este caso cauchero, que se encuentran “ejerciendo hegemonía cultural sobre las culturas de los colonizados” (396). De igual manera, se puede decir que el indígena es estigmatizado como un ser salvaje que no tiene qué aportar a la cultura nacional; esto se puede evidenciar en la conversación que tiene Julio con el protagonista:

Cuando se han cometido excesos y han sido posible comprobarlos, yo mismo, óigalo bien he solicitado perentoriamente la intervención de las autoridades. Podría referirle diez casos distintos. Lo que no sería justo ni exigible es que asumiera la responsabilidad de cada uno de los actos de los capataces de la selva, hundidos en ella y en su terror, y que no sólo se defienden de la selva y de su terror, sino del indio, que también es un elemento sin ley y sin entrañas. Ya verá usted, Pascual Chaves, y ya se dará cuenta de que mientras el blanco no se imponga definitivamente no va a ser posible derrotar a la selva y a los animales humanos o no que la habitan. (Montezuma 1966, 34)

Del anterior fragmento, se puede observar cómo Arana justifica su horror diciendo que lo que él hace no está mal; incluso, dice que al invadir la selva está ayudando a erradicar el supuesto salvajismo de sus habitantes. En este punto es dable tener en cuenta que la característica enunciativa de *El paraíso del diablo* es mostrar la conducta esclavista que despliega la PAC en su proyecto capitalista y se puede corroborar con otra expresión de Arana: “—Lo que más risa me causa es que una sociedad antiesclavista de Inglaterra haya abierto campaña diz que para terminar con las crueldades que se vienen cometiendo en el Putumayo” (Montezuma 1966, 35). Al monopolista Arana le parece absurdo que un país británico se inmiscuya en sus asuntos capitalistas sabiendo que su compañía se encuentra legalmente registrada en Londres, además, para este personaje no es admisible que Inglaterra, como uno de los principales benefactores de la goma amazónica, tome cartas sobre este asunto. De igual manera, Arana advierte a Chaves que la selva es un

lugar peligroso, que “engulle a todo aquel que la desafía” (Montezuma 1966, 25), esto indica que su rol de colono es promover la mirada exotista sobre el mudo amazónico, reproduciendo el horror sobre la cultura indígena.

Al analizar la novela, se puede decir que Montezuma construye un discurso histórico para narrar sucesos clave, en este caso, aspectos relacionados con la explotación del caucho en la Amazonía. Es oportuno recordar que dentro de las narrativas latinoamericanas de corte selvático existen otras novelas que se han encargado de representar la perspectiva foránea de aquellos invasores que denigraron la Amazonía como un infierno verde. *El paraíso del diablo* se diferencia de esta tendencia novelística, en el sentido en que suscita otra dimensión narrativa que tiene que ver con un compromiso ético y político sobre lo que implica representar la Amazonía y sus prácticas sagradas, tal y como se observó en *En el corazón de la América virgen*. Además, según mi criterio, *El paraíso del diablo* como novela de corte histórico proporciona una retórica ante los discursos hegemónicos, en la medida en que valida la existencia de una mixtura cultural y pone a tambalear las taxonomías reguladas por el centro literario, que ha dejado a un lado la importancia de las culturas del bosque tropical.

En *El paraíso del diablo* confluyen aspectos ambivalentes que permiten configurar una voz heterogénea si se compara con otras propuestas narrativas. Dicha acotación se puede ejemplificar a través del rol que desempeña Pascual, para él no tiene importancia la calificación despectiva que Arana otorga a la selva, todo lo contrario, para Chaves el espacio amazónico es una oportunidad para dignificar la existencia, proyectando otras formas de pensar y actuar:

La selva y yo estábamos hechos para entendernos desde el principio, desde nuestro primer contacto, como se entiende un rostro con el espejo en que se mira; ella estaba terrible y generosamente constituida para responder a mi soledad y para permitir la gama entera de mis movimientos. Cualesquiera que fueran sus peligros, especialmente sus peligros animales, la selva fue para mí *un mundo hospitalario*, un territorio ricamente vestido para *amparar mi corazón despoblado y marmóreo*. El color, los grandes árboles, las grandes hojas extendidas sobre los terrenos pantanosos como para cobijar el bajo universo de los seres inferiores, condenados a reptar sobre el lodo y sobre las superficies donde agua pútrida se resume; las lianas colgantes o intrincadas; el musgo y las plantas parásitas, asentadas en los troncos y en las ramas, viviendo de la vitalidad ajena en una felicísima condición parasitaria; los mil ruidos de la población animada y el ruido mayor, que todo lo domina, y que bien pudiera ser una respiración gigantesca, la monstruosa respiración de la selva y de todas las fuerzas vegetales apretadas en ella, en desigual y multicolor hacinamiento; ¿qué no eran sino las condiciones precisas para que un ser como yo situara su inhumanidad, su recóndita fuerza, su impasible rudeza? *Yo hubiera querido encontrar la selva virgen sin los senderos que denunciaban tantas actividades humanas y sin las*

factorías, casi todas establecidas a la orilla de los ríos navegables; qué formidable ilusión de poder hubiera realizado entonces. (Montezuma 1966, 40-1; énfasis añadido)

En la cita anterior se ve dos elementos fundamentales. El primero trata sobre la percepción de la selva hospitalaria por parte del protagonista, esto permite entender que dicho territorio no es un escenario infernal, todo lo contrario, es un espacio en el que Pascual puede encontrar amparo. El segundo tiene que ver con la ilusión de hallar una selva pacífica (nótese cómo la Figura 3 emula una selva incólume), en la que el hombre no haya intervenido con sus planes capitalistas. Perfectamente Montezuma en el arte de construir su novela hubiera podido reproducir la marca exotista que otros escritores han otorgado a la floresta, sin embargo, hay un proyecto diferente que necesita suma atención. Sin duda, uno de los temas mayores de *El paraíso del diablo* es la explotación del caucho en la selva amazónica de Colombia, pero en ningún momento Montezuma abandona su mirada crítica sobre la verdadera barbarie cometida en aquel tiempo y en la que la Amazonía fue representada como una región fantasmagórica (Villegas 2006, 23).

3. El sistema de concertaje y “El paraíso del diablo”

La novela de Montezuma retrata cómo es el proceso de exportación del caucho desde la Amazonía hasta Londres. Primero, los capataces de Arana utilizan el sistema de concertaje con los nativos para la respectiva extracción del caucho. Según se lee en la novela, cada indígena debe recolectar un promedio de quince kilos en un lapso de dos semanas, toda la leche del árbol es convertida en chorizos de caucho para ser guardados en una bodega y luego ser transportados a Iquitos donde se despacha hasta Europa. El concertaje prácticamente es un sistema de endeudamiento, en el que el recolector de caucho suprime su propia vitalidad en una deuda que nunca terminará. En este caso particular, se ve que a los nativos les cuesta prácticamente la vida en el acto por cumplir con la cuota pactada. Sobre este tipo de dispositivo mercantil, Serje (2014) comenta:

El sistema de endeude se basa en el trabajo que se realiza como pago de una deuda cuyos términos establece el prestamista, que crece indefinidamente, es hereditaria e involucra a toda la familia o grupo social y nunca se acaba de pagar. Por lo general este tipo de deudas se adquieren a partir de adelantos en especie de productos comerciales que no se consiguen en la región, cuyo precio lo establece de nuevo el prestamista. Estas deudas son tratadas como títulos de cambio que se negocian y transfieren entre diferentes patrones. (164)

Dichos adelantos en especie fueron hachas, carabinas, licor y demás artilugios que significaron la obtención de un gran poder. Para los nativos, tener un elemento de estos en la selva significa abandonar su cultura para aferrarse a nuevas prácticas. De esta manera se puede comprender que este sistema no sólo demanda una deuda, sino también un circuito de supresión cultural, ya que los colonos caucheros con sus dinámicas civilizatorias actuaron como los arcabuceros de la Conquista, es decir, cosificando a los nativos amazónicos y despojándolos de sus tradiciones. Dicho escenario se puede ejemplificar con el personaje Jacobo Isaac Barchilón, quien “manejaba en esa época la surtida tienda de mercancías establecida por la Peruvian en La Chorrera y allí explotaba a los indios” (Montezuma 1966, 49). El mecanismo que aplica este capataz ilustra cómo el nativo cae en la trampa del endeudamiento, un compromiso interminable del que, según Casement (2011), el costo a pagar es del 1000% sobre el valor original del producto adquirido: “muchos indios se sometieron ante un ofrecimiento engañoso para después descubrir que al entrar en los libros de los ‘conquistadores’ habían perdido toda la libertad y se veían obligados a más exigencias de caucho y más tareas diversas sin fin” (78-9).

No solo la cita de arriba evidencia el mecanismo de concertaje presente en la novela de Montezuma, Pineda (2000) también colige que “el cauchero raso permanecía endeudado y no tenía posibilidad de trasladarse a otros barracones. En realidad, no existía ni un mercado de bienes ni tampoco de la mano de obra local, ya que bienes y hombres estaban inmersos en una red de relaciones personales fundadas en una lógica de «endeude»” (32). Urbina (2010), al respecto, comenta:

Siglos más tarde, ya en la tenebrosa época de las caucherías, «salir a uitotiar» consistía en asaltar las malocas de los indígenas –cualesquiera que fuesen– para capturar gente a quien esclavizar, o para aterrorizarlos y que aceptaran trabajar para los empresarios caucheros mediante el compulsivo sistema del «endeude». Se los obligaba a recibir mercancías (trajes, botas, ollas y demás herramientas) tasadas a altísimos precios, que debían cancelar mediante pago en especie (alimentos, servicios personales, pero sobre todo caucho), reconociendo descuentos mínimos por los trabajos y productos nativos; esto hacía que las deudas se acumularan y pasaran de padres a hijos y hasta nietos. (10)

La alusión al sistema de concertaje, en el fragmento, invita a pensar que el imaginario de infierno verde fue promovido por parte de los colonos caucheros, quienes implantaron múltiples dispositivos de poder con el propósito de amedrentar a los nativos para que cumplan con sus trabajos. Antes de que se instalaran las factorías de caucho en la Amazonía, los indígenas vivían en torno a los conocimientos adquiridos a través del rito, el canto y la danza en el mambadero. Con esto quiero decir que la concepción de

selva infernal se originó con la llegada de los españoles a lo que hoy se conoce como Amazonía, pero además se consolidó luego de la llegada de los caucheros promotores del concertaje, quienes fueron los que realmente convirtieron el bosque en un terreno hostil y denigrante; de ahí que este tipo de sistema de opresión se sustentaba en la usura, el engaño y la esclavitud del nativo (Pizarro 2009, 105).

El paraíso del diablo, aparte de los datos exactos que devela, también interpela la historia oficial por medio de su registro testimonial expuesto en la voz narrativa: “suben los costos, el mercado se convulsiona, los indígenas fallan en sus compromisos, la calidad desmejora, qué se yo, y sobre lo que representa un formidable esfuerzo industrial” (Montezuma 1966, 33); “y si no ¿qué interés habría en joder a los indios para que traigan los quince y más kilos que cada dos semanas están en la obligación de traer cada uno, aunque en eso se les vaya la vida o la muerte?” (44). Este tipo de elementos narrativos, explica González (2011), se deben a que su “narrativa se ve demasiado afectada por formas no literarias para construir una clara unidad histórica” (23); de ahí que su contenido funciona como una alternativa que retrata un suceso histórico no consignado por el discurso oficial.

A partir de este tramo novelesco, Pascual empieza a describir cómo se estaba configurando el territorio colombiano en aquella época cuando la Amazonía no figuraba dentro del proyecto de Estado-nación, ya que “la Constitución de 1886 sólo reconocía como ciudadano al prototipo de sujeto que correspondía al molde cultural, étnico e ideológico de la ciudad letrada” (Moreno 2015, 25). Además, para aquel entonces, dicho territorio amazónico parecía tierra de nadie, y, aunque se pretendió firmar un *modus vivendi* entre Perú y Colombia con el fin de subsanar el conflicto limítrofe, dicho acuerdo no fue suficiente para que Perú desista de la idea en alcanzar dominio completo sobre la zona boscosa de colombiana. Por esta razón, Arana desplegó su proyecto capitalista en todo el territorio amazónico sin importar las vidas y costumbres de sus moradores:

Entré en la selva y en sus incontenibles manifestaciones vegetales, al mismo tiempo que en el terrorífico imperio del caucho, leche de árbol que parece exigir para ser completamente útil una adecuada mezcla de sangre humana, por lo menos de sangre indígena, de la que muchos empresarios audaces y rudos, al estilo de los conquistadores españoles, apreciaron como sangre barata, que podría correr como corren las aguas sucias en las alcantarillas de la tierra. (Montezuma 1966, 52)

Al revisar las ilustraciones anteriores, se puede ver que el protagonista describe al imperio del caucho dentro de un cuadro siniestro, sobre todo cuando establece la analogía

de que la leche que derrama el árbol de hevea (en el proceso de extracción) es similar a la cantidad de sangre derramada de los nativos que mueren a causa de las correrías y el trabajo forzado. En otras palabras, en la selva hay un exterminio en extremo tanto de la condición humana como vegetal. Dicha eliminación presente en la novela de Montezuma representa el verdadero espacio infernal.

Es importante resaltar que el título de la novela se inspira en el primer testimonio que el estadounidense Walter Hardenburg publicó en el periódico londinense *Truth* de 1909 bajo el nombre de “The Devil’s of Paradise”. Asimismo, conserva gran afinidad con dos documentos de validez histórica. Por un lado, se encuentra *El Libro Rojo del Putumayo* de Norman Thomson, en el que primordialmente uno de sus capítulos denominado “El paraíso del diablo” sirvió como fuente de consulta para que Montezuma en su novela se refiera no sólo a la enmarañada vegetación, sino también al lugar en el que alberga la muerte y en el que Arana por sus conductas inhumanas representa al propio diablo. Por otro lado, está *La guarida de los Asesinos* (1933) de Ricardo Gómez, documento que ilustra con lujo de detalles todas las crueldades cometidas por los esbirros de Arana en la selva amazónica. Su autor, que presencié por más de tres años (1904-1907) dichas atrocidades, comenta:

Apartándome del punto primordial, he hecho esta breve relación histórica por haber sido testigo ocular del torpe trato dado por Armando Normand a los desgraciados negros, súbditos de la poderosa Inglaterra, que soñando quizá con una «tierra prometida», vinieron al Putumayo atraídos por ofrecimientos que nunca se cumplieron, a llorar amargadamente entre la frondosa soledad de aquel «Paraíso del Diablo» de propiedad de don Julio Arana. Reanudo, pues, mi interrumpida labor añadiendo algo más a la siniestra figura moral de ese sombrío ejemplar de la especie humana, implacable enemigo de sus semejantes. (Gómez 1933, 82)

Tanto Thomson como Montezuma y Gómez se han referido al “Paraíso del diablo” como un lugar sanguinario bajo el mandato de Arana. Pero, además, Montezuma utilizó esta denominación para el título de su novela con el propósito de atribuir a la floresta una conducta de defensa sobre aquellos colonos que profanan sus mandatos sagrados: “la selva es enemiga de todos los que violan sus misterios y le arrancan lo que es suyo y de todo se vale para vengarse” (Montezuma 1966, 53). De esta manera, el novelista no representa la manigua bajo el imaginario conspicuo de “Infierno verde”, en el que “la selva aparece como un paisaje de miedo que nace en el contexto de la Conquista y resuena hasta hoy. Tras esa visión se oculta, sin embargo, más que el horror de la selva misma, la herencia del terror colonial” (Serje 2014, 152). Por eso, Montezuma recurre a la revisión

documental de lo acaecido en la Amazonía con el objeto de proponer su propia visión histórica, aquella que no se limita a desfigurar el escenario silvestre, sino, más bien, se concentra en el aspecto psicológico de sus personajes quienes representaron en la selva una época de horror. Ahí radica una de las mayores diferencias entre *El paraíso del diablo* y *La vorágine*.

La intención de Montezuma con su novela no es solamente escenificar un espacio amazónico atravesado por lo macabro, sino también revelar el discurso capitalista de Arana, como también ubicar en un trasfondo metafórico, una selva polisémica. En palabras de Serje (2014), una selva que represente un “dispositivo simbólico que moviliza explícitamente un conjunto de significados y sentidos que tienen una fuerza ilocutoria o performativa e inciden en la manera como la concebimos, en la forma en que leemos y situamos los hechos de la selva (tanto los históricos como los literarios)” (154). Precisamente la idea expuesta por Serje (2014) permite enfocar el análisis de *El paraíso del diablo* a partir de su enunciamiento cultural e histórico y no únicamente desde la concepción infernal que se le ha atribuido a la selva, pues hay que recordar que en el primer capítulo de esta investigación señalé que la denominación de selva (tosca y atroz) fue originada primeramente por Occidente.

En esta vía, Montezuma en su novela comparte implícitamente una perspectiva sobre la cultura bosquesina diferente del estigma foráneo que se aferra al significado de desorganización cultural (lo primitivo, lo salvaje, lo antropófago); más bien lo que él trata y logra construir es una selva hospitalaria en la que el ser humano puede convivir en armonía con la naturaleza, siempre y cuando, no se profanen sus preceptos: “la selva es enemiga de todos los que violan sus misterios y le arrancan lo que es suyo” (Montezuma 1966, 53). Esto se percibe con el rol de Pascual, quien no desea pasar una temporada hostil en la jungla, pero, para ello, tendrá que dejar su nacionalidad atrás y entrar a este espacio como un ser dispuesto a adaptarse a los mandatos; en otras palabras, deberá despojarse de su carácter occidental para permitir la entrada a *Otro*, que en este caso es el mundo amazónico.

Así las cosas, se puede decir que *El paraíso del diablo* es diferente porque funciona como una suerte de novela histórica, en el sentido en que interpela “a los discursos de la historia oficial creadora de la fantasmagórica imagen de lo nacional que han cultivado las clases hegemónicas” (Moreno 2015, 23). Asimismo, se puede entender que Montezuma recreó “El paraíso del diablo” con el fin de dar a conocer que en la Amazonía colombiana no sólo se estaba cometiendo un etnocidio con los indígenas

uitotos, sino también un ecocidio, puesto que el sistema de Arana consistía en “destruir las selvas para sacar el caucho que ellas contienen y despoblar las aldeas indias para satisfacer sus apetitos criminales” (Thomson 1913, 84). En otras palabras, se trataba de hacer sangrar los bosques hasta la muerte tal y como se ve en la novela: “los árboles del caucho son un poco como los indios, pueden acabarse definitivamente si siguen atropellados como ahora” (Montezuma 1966, 59).

Volviendo a la trama de *El paraíso del diablo*, Chaves cumple el rol de testigo de los actos ocurridos en el territorio amazónico: “en mis primeras visitas de inspección a los numerosos establecimientos de la Casa Arana me vi constantemente rodeado de individuos que deseaban confiarme sus problemas, sus dolencias y sus quejas. Eran todos casi blancos y de variadas nacionalidades, desde los carabineros peruanos hasta los cultivadores ecuatorianos” (Montezuma 1966, 55). De igual manera, este personaje aprendió bastante en la selva, como, por ejemplo, manejar la medicina tradicional producto de plantas amazónicas. Dicho conocimiento fue adquirido gracias a la amistad que entabló con Gil Romero, un capataz que sabía distinguir a la perfección la vegetación del trópico, era uno de los pocos servidores de Arana que reconocía la dimensión humana de los indígenas, rechazando el carácter salvaje que se les había atribuido:

De los indios su persona no va a tener mucho que cuidarse. En el fondo son buenos y respetuosos. Si no se les hiciera tanto mal, sin razón, sin causa de pura justicia, los indios trabajarían mejor, porque no siendo de su natura trabajar el día entero, tampoco es de su natura hacer el trabajo con sufrimiento. Si su persona los comprende y no los maltrata, como Gil Romero que soy, le juro que corresponderán en forma que no dé lugar a quejas. Por mi Dios le juro, le prometo que ni los jívaros ni los huitotos roban ni dicen mentiras; son los blancos los que les enseñan a robar y a mentir y a cometer bellaquerías; son pobres, pero tienen el sentido de la libertad y costumbres que para los blancos no son más que porquerías.

[...] Y como le digo, tiene que cuidarse de los blancos; son capaces de todo y matan a los de su mismo color sin más ni más.

[...] De mucho colombiano muerto me acuerdo, muerto a bala o a machete por los blancos de don Julio.

[...] Lo principal de todo es cuidarse de los blancos; el verdadero peligro procede de sus almas malignas y no de los pobres indios. Y en cuanto a la selva, ella es más bien protectora. (Montezuma 1966, 59-64)

La narrativa de Montezuma relata cómo los colonos caucheros enseñaron a los nativos conductas inapropiadas como mentir y robar. Según se ve en la cita de arriba, los blancos y mestizos fueron los responsables de que los nativos cambiaran sus costumbres de vida por prácticas irracionales, por algo, desde la voz del personaje Gil Romero se puede entender que la selva es protectora y ha sido el foráneo quien ha figurado el

verdadero cuadro de horror. El testimonio de Pascual es fundamental para la recuperación de un pasado histórico que fue ignorado por el país, esto es lo que considero como el espectro histórico. A pesar de que Montezuma agrega a los supuestos manuscritos que le entregaron un toque ficcional, no se puede prescindir la idea de que el testigo (Pascual) informa sucesos que dan pie para perpetuar una memoria histórica igual de importante que los registros divulgados por las instituciones oficiales o de élite intelectual. Por eso, *El paraíso del diablo* se suma a los informes de denuncia que Casement reportó y publicó durante los primeros decenios del siglo XX, cuando los abusos que presencié el irlandés en la selva son similares a los despiadados hechos relatados en la novela de Montezuma.

Desde una perspectiva histórica, *El paraíso del diablo* representa el monopolio de Arana en su pleno apogeo. Para mantener su estado económico no se trataba únicamente de garantizar la calidad del caucho, sino de expandir el trabajo subalternizado, pues “los caucheros utilizaron la violencia física como mecanismo económico, con el fin de elevar la producción per cápita. Se instauró un verdadero régimen de esclavitud, en el cual, el indígena se insertó en el ciclo productivo pero desapareció como agente reproductivo” (Pineda 2000, 99). De esta manera, en el “Capítulo V” se puede evidenciar que Montezuma recrea una versión histórica fundamental para ilustrar el etnocidio acaecido en la Amazonía, de tal manera que es a partir de estos elementos que su novela adquiere suficientes características para constituir un discurso histórico:

En el exterior las noticias del Putumayo producen más alarma de la que debieran y conmueven corazones que, como los de ciertas ligas británicas establecidas con propósitos de ternura social y bienandanza pública, no se conmoverían en lo más mínimo si de asuntos exclusivamente ingleses se tratara.

Sí; ahora ya puedo dar *testimonio* de que la del caucho del Putumayo y del Caquetá es una historia con olor de carroña humana; es innegable la crueldad de que el caucho ha desatado sobre colonias aborígenes, más que indefensas, inferiores, con perdón de Gil Romero, inferiores, desde luego, que así se comportan ante el blanco, con menos dignidad que los perros azotados. Solo su condición selvática, tan próxima a la animalidad y en todo sentido tan primitiva, podría explicar la arrastrada conducta de gusanos que casi todos los indios observan. A mí, Pascual Chaves, me ha hervido la sangre mil veces cuando los he visto dejarse matar en medio de chillidos y de lágrimas. (Montezuma 1966, 67-8; énfasis añadido)

La cita de arriba es una prueba efectiva de que los esbirros de Arana sienten abyección por los nativos, es más, sus prácticas son concebidas como conductas animales y arcaicas. Sin embargo, frente a este tipo de etnocidio, Pascual explica que el problema no sólo tiene que ver con la invasión de estos colonos caucheros, sino también de los indígenas que se dejan subyugar por aquellos opresores. Este es un punto clave en la

novela, ya que este personaje que ingresó previamente a la selva para lucrar, su carácter toma otro rumbo, en el sentido en que ayuda a los indígenas a liberarse de aquella opresión. Paulatinamente comprende que son los invasores y comerciantes del látex los culpables de que la floresta sea vista como un infierno verde y sus habitantes como seres salvajes; por tanto, se encargará de promover una revuelta en el territorio, ya que le causa repulsión que los nativos se dejen matar sin intentar defenderse:

Claro está que no voy a perder el tiempo pensando en la cerbatana ni en las lanzas de pumaceba, ni siquiera en las armas blancas o de fuego que muchos manejaban con tanta habilidad como los blancos déspotas. Pero la selva ofrece infinidad de recursos contra la agresión, y en el caso de los indígenas, para legítima defensa, la selva se los daría generosamente si los buscaran porque al fin y al cabo, ellos sí forman parte sustantiva de su gran ser; los blancos no son más que intrusos, invasores desorbitados por la avidez, y que tanto aprecian su vida vegetal como aprecian la de los indios, a quienes tan envidiablemente explotan. ¡Miserables! Que se pudran si no son capaces de levantar un dedo para defenderse, pues que se pudran, que desaparezcan de la selva que así no los necesita, como ningún pueblo de la tierra debe necesitar de los viejos y de los castrados. Que se pudran como debe podrirse toda casta humana que no se defiende de quien la veja y oprime. (Montezuma 1966, 68)

Lo anterior permite comprender, que para Montezuma fue fundamental construir un personaje de carácter severo, que enseñe a los nativos a defender su dignidad humana, que les recuerde que poseen todos los medios y armas necesarias para no dejarse asesinar vilmente por los capataces de Arana. La *obiyakai* por ejemplo, sirve para lanzar dardos que al ser untados con venenos silvestres producen en cuestión de segundos la muerte. Aquí se puede observar un lugar de enunciación importante, en el que no solo la funcionalidad de la trama novelada se encarga en develar o denunciar las abominaciones cometidas en la selva, sino también en un sentido de alteridad, se reconozca los valores de las culturas amazónicas consideradas como minoritarias.

Por otra parte, el imperio del caucho no se limita al exterminio racial, sino también se extiende a una especie de supresión del nativo y su cultura, por ejemplo, la práctica de la *tzantza*⁵⁸ por parte de la cultura Shuar en la floresta ecuatoriana es un acto que simboliza

⁵⁸Existen dos novelas clave que ilustran la práctica de la *tzantza*. El primer ejemplo tiene que ver con *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* (1981) del escritor peruano César Calvo, en la que se puede apreciar cómo los jíbaros realizan adecuadamente la fórmula sagrada para reducir las cabezas de sus enemigos. Entre líneas se describe: “un guerrero jíbaro tiene derecho únicamente a reducir la cabeza del contendor que él mismo ha dado muerte peleando, que él supo vencer de igual a igual enfrentándolo sin ventaja ni emboscada, previo anuncio de guerra y con armas idénticas” (192). Por otra parte, en la novela *Un viejo que leía novelas de amor* (1989) del escritor chileno Luis Sepúlveda se puede apreciar que el protagonista Antonio José Bolívar Proaño, a pesar de que los shuar le enseñaron a sobrevivir en la selva, demostrando un sentido de hermandad entre las dos razas, este foráneo proveniente de la sierra ecuatoriana no se destacó como el mejor discípulo de esta tribu, ya que incumplió el mandato sagrado que

la conservación de la cabeza enemiga como amuleto o trofeo intimidante para la guerra, pero en el caso de *El paraíso del diablo* la reducción de cabezas toma otra connotación cuando es utilizada de manera incorrecta por el hombre blanco. En este caso singular, Carlos Pappe⁵⁹ es un estadounidense radicado en la selva considerado como uno de los hombres más civilizados. Dicho personaje obtiene beneficios lucrativos a través de la venta de cabezas reducidas de aquellos indígenas que mueren luego de las revueltas caucheras:

[...] Es un reducidor de cabezas de los indios que por algún motivo han tenido que morir [...] Pues bien: compra o recoge cabezas y las reduce, tal y como lo hacen diversas tribus de este inmenso mundo amazónico, quitándoles la calavera y sometiendo la piel y el cuero cabelludo a las mismas operaciones que los indios, para llenarlas por último término con trapos o piedras o pedazos de madera escogida para el caso. Y lo hace tan cuidadosamente como lo haría un escultor en la greda blanda. El humo de las tulpas le sirve para quitarles el mal olor y para que adquieran el color oscuro, achocolatado, que generalmente tienen. Y el gringo Pappe se está volviendo rico con ese negocio; vende las «Tzantzas» a precio de oro en La Chorrera o en Santa Julia a los extranjeros que de cuando en cuando se arriesgan hasta aquí, o las despacha a un corresponsal suyo en Manaos, con pingües utilidades. Y de allí salen los viajeros ingleses o norteamericanos con una o más cabezas de indio para obsequiar a sus esposas como un excitante recuerdo de sus experiencias en las selvas de la América del Sur. (Montezuma 1966, 71)

Esta voz narrativa permite ver cómo el gringo Pappe practica inadecuadamente la *tzantza*. No sólo el hecho de aprovechar las cabezas de los nativos asesinados en las correrías o en las factorías se puede ver como algo inhumano, sino también los procedimientos (llenar con piedras o trapos) para llevar a cabo la reducción de sus cabezas representan una de las mayores brutalidades cometidas en la Amazonía. En la novela de Montezuma se ve un desgarramiento cultural, tanto las acciones inhumanas del personaje Pappe (quien recibe hasta seis libras esterlinas por cada cabeza reducida), como la serie de atrocidades cometidas por los colonos caucheros, hacen parte de un proyecto de

había pactado con su compadre shuar llamado Nushiño, quien fue herido de bala tras el asalto por parte de un colono que buscaba oro en ese lugar. Aquel nativo shuar antes de morir, le encomendó a Antonio vengar su muerte, de lo contrario su espíritu no descansaría hasta que la cabeza de su enemigo sea reducida. Traigo a colación estas novelas porque en sus contenidos se honra la *tzantza* como una práctica ancestral y no como un acto de salvajismo.

⁵⁹Al rastrear diversos archivos históricos sobre la colonización cauchera en la Amazonía colombiana, se puede encontrar que este personaje existió realmente y figura en uno de los testimonios otorgados por Daniel Restrepo en el libro *Putumayo. Caucho y sangre* publicado por la Editorial quiteña Abya-Yala en 1988; y en el libro *La guarida de los asesinos* (1933) de Ricardo Gómez. En estos documentos, se muestra que Pappe efectivamente practicaba la *tzantza* con los nativos asesinados en las rebeliones que tuvieron lugar en la sección de Abisinia. Este es otro elemento primordial que demuestra que Montezuma se apoyó de diferentes archivos históricos para escribir su novela.

supresión, en el que el indígena vale menos que la goma extraída. Esto es lo que pretende alcanzar la empresa de Arana en la floresta:

— [...], ¿le hacen verdadera falta a la humanidad?

— No.

— Mientras que el caucho sí, el caucho sí le hace falta a la humanidad; cien kilos de caucho le son infinitamente más útiles que mil indios paganos y puercos, perdidos en la puta selva [...]

[...] Algún día habrá que arrasar la selva, Pascual Chaves, no sólo para aprovechar las gomas y las maderas, sino para darles a los blancos territorios nuevos donde fundar ciudades y vivir como la gente decente. Mientras eso no suceda tendremos que vivir como hoy, matando indios para esquivar sus flechas y su callada malevolencia, y todos nosotros roídos por la fiebre, con la barriga inflada por los parásitos del agua cenagosa que ingerimos y con el alma calcinada como las arenas del desierto y absolutamente incapaz del menor gesto de bondad. (Montezuma 1966, 73)

Es muy significativa esta cita, en la cual se representa un desgarramiento cultural, especialmente cuando se observa que no sólo hay una intención de arrasar los árboles de caucho para alcanzar un fin económico, sino también asesinar a los nativos con la visión de constituir un territorio uniforme en el que esté presente la cultura del mestizo y el blanco. De esta manera, es posible ver que el dicho desgarramiento se suscitó con la llegada del mundo europeo y su proyecto civilizador que representaba “la bandera de Occidente que será la justificación de la propia barbarie, ostentada en los principios de la razón” (Pizarro 2009, 118). Como dije anteriormente, aquellos indios que no cumplían con la cuota de caucho eran sometidos a diversos mecanismos de opresión. Por eso se explica la insistencia de Pascual en organizar la rebelión, con el fin de que los uitotos tomen venganza sobre las crueldades cometidas:

Librarse de los hombres malos es hacer un bien, porque tener paz, no sufrir, es un bien, ¿no es cierto? Y si las armas de ustedes no sirven para librarse de los hombres malos, pues no queda otro remedio que quitarles las que ellos usan. Si usan carabinas, hay que quitarles las carabinas; así las condiciones son iguales. Porque no hay que olvidar una cosa: es importante que siempre las condiciones sean iguales, y ustedes los indígenas de la selva son completamente iguales a los que vienen de fuera para explotar el caucho, pero que a ustedes no los tratan como a iguales, sino peor que a perros.

— [...] Y lo que a ustedes les falta es pensar que los blancos, borrachos, sucios, asesinos, canallas, no son superiores ni tienen derecho alguno a tratarlos como a perros ni ponerlos en el cepo ni a darles látigo sólo porque faltaron unas libras de caucho o porque les gusta matar y porque, en fin, carajo, maldita sea, porque ustedes no se defienden.

[...] No sean cobardes jamás; a mí los indios cobardes me dan ganas de vomitar. Y métense eso bien dentro de la cabeza: no quiero volver a curar a los indios cobardes; los indios cobardes es mejor que se mueran, que dejen su puesto en la selva libre para quien sepa defenderlo. Si ustedes son así, si son indios cobardes, jódanse, púdranse y no me busquen jamás, porque no los curaría; para mí sería más justo darles patadas que remedios. (Montezuma 1966, 81-2)

En las anteriores líneas se comprueba que Pascual tiene una perspectiva diferente sobre la selva y sus habitantes, para él no hay diferencia racial, explica a los nativos que los colonos no son superiores a ellos, por eso los motiva a que cobren venganza por el maltrato recibido en su propia selva, territorio que deben defender a toda costa. A partir de este fragmento, la trama toma un giro inesperado, pues se empieza a gestar el grito libertario de los nativos. Por ejemplo, no pasaron varias semanas de la iniciativa que tuvo Pascual y ya se estableció el primer alzamiento: “los revoltosos lograron prender fuego a las barrancas de Indostán y matar a flechazos a varios de los blancos radicados allí” (Montezuma 1966, 82). Con esta escena, el novelista indica que varios capataces cayeron víctimas de sus propios métodos de brutalidad, entre ellos, el inglés Richard, quien murió a causa de un disparo de carabina *Winchester* en la cabeza. Cabe agregar que estas líneas de *El paraíso del diablo* son significativas, pues, al revisar el testimonio de Restrepo (1988), explica que en la época del exterminio cauchero varios nativos se sublevaron en contra de sus captores, utilizando armas de fuego, machetes y demás objetos que les garantizara una venganza segura (81).

El cronotopo de *El paraíso del diablo* es totalmente diferente al que se observó en *el corazón de la América virgen*. Mientras Quiñones pensó en un tiempo y espacio cíclico de carácter mítico, Montezuma recurre a elementos históricos para dar a conocer en su estrategia narrativa, un tiempo de disputa cauchera entre los territorios boscosos de Colombia y Perú. La Amazonía a inicios del siglo XX se hallaba en pleno conflicto por definir patrias fronterizas, en el caso del Putumayo, no tenía límites con Perú, por ello, la máxima figura oligarca del caucho entró sin autorización a las selvas colombianas y fundó lo que se llegó a conocer como la Casa Arana. Sin embargo, en quella época, “muy poco interés tenía el gobierno colombiano en definir la propiedad de aquellas ricas comarcas, permaneciendo indiferente o por lo menos desentendido de la suerte que allá corrieran el hombre y la tierra” (Montezuma 1966, 92). La acotación de Montezuma sobre este tema se ubica en la dictadura del presidente Rafael Reyes, que para aquel entonces no le importaba que en la selva se esté desarrollando un etnocidio. Además, Reyes fue uno de los precursores en comercializar la quina (1850-1880) en la Amazonía colombiana, hasta que la explotación quinera perdió su impacto a causa de la competencia internacional acontecida en Oriente.⁶⁰

⁶⁰Richard Spruce declara que el gobierno de la India le encomendó la tarea de recolectar semillas de quina en Ecuador, esto con el fin de sembrarlas a gran escala en las colonias orientales. Para ampliar

Durante el primer año de servicio en la floresta, Pascual ganó la confianza de Arana, quien estaba impresionado por su excelente administración. Chaves era tan organizado y metódico que los demás capataces lo respetaban, no por emplear los mismos mecanismos de opresión que los colonos, sino por ser compasivo. De alguna forma, Pascual es cómplice de las barbaries cometidas en la selva y uno de los artífices encargados de propagar la colonia cauchera en la Amazonía, no obstante, él siempre tiene la buena intención de exhortar el cambio en aquel “Paraíso del diablo”, porque además es quien recomienda al propio empresario cambiar a sus secuaces con el fin de que desaparezca la mala fama que se estaba creando sobre la PAC y con el fin de que las sociedades británicas que resguardaban a los esclavos indígenas, detengan su persecución diplomática.

Paralelamente, con la idea de organizar revueltas en contra de las factorías, Pascual siente una especie de afecto por la PAC. Él cree que la acogida por parte de Arana le permitió conocer al amor de su vida, Elena (mujer de Juan de la Cruz Loayza), el mejor tesoro que pudo hallar en la selva y el motivo por el cual se desenvuelve parte de la trama de la novela y que es importante traer a colación: “gracias a la casa Arana, mi vida ha tenido una nueva manifestación estética, porque sin la Casa Arana no habría conocido a Elena y no habrían florecido mis pasiones como florecieron con ella” (Montezuma 1966, 127). Representar el amor en medio de un escenario hostil, es otro elemento clave que ratifica la singularidad de *El paraíso del diablo* dentro de la novelística colombiana, porque, además, es un hito fundamental que hace ver que el protagonista no desempeñó las mismas conductas inhumanas que los esbirros de Arana; el hecho de que la floresta sea considerada como un infierno verde no significa que no haya lugar para el amor y el buen vivir.

Tanto en El Encanto como en La Chorrera el régimen explotador no perdía su curso y, con el transcurrir de los meses, Pascual se enteró de nuevos alzamientos sucedidos en aquellas factorías. Sin embargo, las rebeliones no alcanzaban su pleno apogeo; por el contrario, los indígenas que organizaban dichas campañas eran capturados y castigados por sus captores: “murieron muchos indios alzados y a otros los carabineros que estaban bajo su mando les cortaron la nariz, las orejas y los testículos. ¿No es verdad, Macedo? Y a las mujeres les hicieron la ablación de los senos con navajas de barba” (Montezuma 1966, 139). Por eso, Chaves quería seguir promoviendo la insurgencia en la selva, porque

esta acotación, véase la página 514 de *Notas de un botánico en el Amazonas y los Andes* (1996) editado por Alfred Russel Wallace. Quito: Abya-Yala.

le repugnaba la destrucción de la naturaleza y el desgarramiento de sus habitantes, más aún, no toleraba al asesino Víctor Macedo, quien “agarraba por los tobillos a los niños y les rompía el cráneo contra el tronco de los árboles; disparaba sobre los indios, sobre cualquier indio, nada más que para ejercitar la puntería” (142).

4. El *nomos* y la invocación de la selva

Desde la experiencia adquirida por el protagonista durante varios años en la selva, se puede ilustrar el tipo de territorio amazónico que se pretendía formar en Colombia, un lugar atroz en el que la cultura dominante del colono cauchero subsumía la cultura de los nativos. Era una época en la que todo el mundo quería trabajar para la PAC sin medir las consecuencias de que podían convertirse en subalternos de aquel circuito económico: “el mundo entero está representado aquí: hay ingleses, hindúes, franceses y chinos y de cuando en cuando se aparece algún alemán” (Montezuma 1966, 152). Es en este escenario donde comienza a formarse un campo de biopoder, donde el *nomos*⁶¹ regula las formas de vida, circunscritas bajo una institución, que en este caso particular no es ni el Estado colombiano ni peruano, sino el poder colonial que ejercen Arana y sus capataces usurpadores del poder soberano.

Como se puede observar, el objetivo de Arana en la selva tiene que ver con la expansión de su sistema comercial independientemente que se efectúe por el camino legal o ilegal. En esta área bosquesina el *nomos* se rompe, llevando a la ruina las culturas amazónicas, desgarrándolas de su lecho. Al propósito, Agamben (2013) colige que “la soberanía se presenta, pues, como incorporación del estado de naturaleza en la sociedad o, si se prefiere, como un umbral de indiferencia entre naturaleza y cultura, entre violencia y ley, y es propiamente esta indistinción la que constituye la violencia soberana específica” (50). Al examinar el contexto de esta cita, se puede comprender que los nativos que hacen parte del territorio amazónico se encuentran totalmente sujsgados bajo

⁶¹Para Agamben (2013) el *nomos* es la ley que ejerce una soberanía; esto es, un poder soberano cuyas normas someten y regulan la vida dentro de un sistema homogéneo (28). En la presente investigación es importante recurrir a este concepto porque sirve para analizar una determinada forma de vida, en este caso, la vida de los nativos amazónicos que es abandonada al sistema de violencia de la PAC. Por este tipo de fenomenologías, Montezuma comparte en su novela otra perspectiva que va más allá del discurso institucional; en otras palabras, le interesa reconocer la selva como un territorio de bienestar colectivo.

el sistema de la PAC. Por eso, para el protagonista es urgente que los indígenas aprendan a sublevarse, porque es la única alternativa que los hará libres.

En el “Capítulo X” de *El paraíso del diablo*, Chaves tiene pensado abandonar la selva. Sin duda echará de menos a sus allegados, el indio Sebastián, a su amigo Barchilón y a su gran amor Elena. También extrañará aquella manigua que lo hechizó, incluso, él mismo se consideraba como “otro de los naturales elementos de la selva” (Montezuma 1966, 147). Acto seguido, Pascual se encontraba de vacaciones en la capital del caucho, Manaos. Allí fue entrevistado por el jefe de redacción del periódico *O Jornal do Comercio*, quien tenía sumo interés en saber qué opinaba acerca de los asesinatos de la PAC en el Putumayo. Como siempre, lacónico, el protagonista de la novela no declaró nada en contra de la compañía, mucho menos del jefe y sus capataces. Después de varios días, Chaves se enteró por parte del propio Arana de que la entrevista fue un plan para comprobar su fidelidad y discreción.

En los últimos apartados de *El paraíso del diablo* ocurre algo interesante. Pascual es invocado por la selva, algo similar sucede con Maqroll el Gaviero en *Amirbar* (1990) de Álvaro Mutis, en el que el mar, en un sentido místico requiere del retorno del protagonista que había desperdiciado su vitalidad en la búsqueda de oro en socavones inhóspitos de Colombia. Dicha invocación de la floresta tiene un significado importante en la novela, es como si la naturaleza eligiera a Pascual para que cumpla la misión de liberar a los nativos de la esclavitud cauchera: “era un impulso notorio, una inclinación apresurada hacia mis esferas conocidas, hacia mis barracas, hacia la incomodidad, el peligro y la fiebre, hacia el caucho y las gentes que en su nombre cometían toda clase de bajezas y de crímenes” (Montezuma 1966, 163).

Cuando Chaves arribó nuevamente a la Chorrera, luego de pasar una temporada de tres meses en Brasil, todo el horror continuaba en su estado tétrico, “más indios muertos por acción del cepo, de la gangrena, de los palos, las balas y los latigazos” (Montezuma 1966, 166). La única noticia favorable fue saber que el gringo Pappe había muerto a causa de una disputa con el capataz Cholo Agudelo y, lo más inverosímil de todo, fue que los nativos practicaron la *tzantza* con su cabeza: “reducida, transformada en pisapapel o en colgandijo y en todo caso en una curiosidad antropológica por efectos de su propia medicina” (171). Esto indica, de algún modo, que los aborígenes subyugados cobraron venganza, si bien el estadounidense lucraba al vender las cabezas reducidas como un objeto exótico para Occidente, todos los roles se invirtieron, pues el gringo luego

de haber usurpado la técnica milenaria de la *tzantza*, fue liquidado con la misma moneda; es decir, su cabeza fue encogida⁶².

En la factoría de Matanzas, Pascual fue testigo de las declaraciones de los capataces sobre el desprecio que tiene la PAC con las culturas amazónicas, en este caso, el personaje Lormand justifica sus crímenes al decir que los nativos son simples animales. En su discurso, hay un evidente proyecto de civilización, por tanto, su misión será mantener una selva uniforme; esto es, un espacio en el que prevalece la raza del colono mestizo:

Estas gentes que sólo se diferencian de las mulas por las dos piernas en que se mueven no trabajan; vegetan; hay que darles látigo desde la mañana hasta la noche para que por lo menos simulen que trabajan; se quedarían sentados sobre sus excrementos, mientras crece la hierba alrededor, felices de estar sentados sobre sus excrementos y de acabar en fin de cuentas confundiéndose con la hierba. Se beberían su propia orina, por la aplastante pereza de llenar un balde con agua del río. No hay método alguno de convicción o de cordialidad que consiga sacarlos de su idiotez; ni siquiera el castigo los liberta de su permanente estado de animalidad.

[...]Todo lo que hacen es quejarse y comienzan a despedir una insoportable hediondez, la hediondez de la gangrena, que atrae a muchos animales peligrosos de la selva, y antes de que infeccionen el ambiente del establecimiento y de origen a yo no sé cuántas epidemias, yo prefiero que mueran, prefiero matarlos. (Montezuma 1966, 174)

Por lo dicho anteriormente, se puede observar que los nativos son tratados peor que animales. Sin duda, hay una fuerte descarga de repudio no solamente por su cultura, sino también por sus características corporales. Al decir despectivamente que son inútiles, perezosos y mal olientes, se les está minimizando sus formas de pensamiento que son elementales para que sus ciclos de vida prosperen. Lo que no entienden los colonos caucheros es que la conducta del indio se debe a que el trabajo forzoso de extracción de caucho impide desempeñar sus tareas de forma efectiva, más aún si las condiciones de trabajo son precarias.

Para Chaves era absurdo que los indígenas se dejaran matar sin intentar defenderse, por tanto, la novela de Montezuma produce mayor impacto en el momento en que el protagonista aconseja a los uitotos que roben las armas de los capataces para utilizarlas en su contra, a saber, que les dé una dosis de su propia medicina. De igual forma, las inconformidades no sólo provenían de los aborígenes y de Pascual, también

⁶²Este desenlace fatal en la novela de Montezuma, guarda plena afinidad con el cuento “Mister Taylor” (1959) de Augusto Monterroso, en el que un gringo que comercializaba junto con su tío *tzantzas* a gran escala, recibió por parte de los nativos del Amazonas el mismo trato: su cabeza fue reducida como castigo al arrasamiento causado en el territorio selvático.

algunos capataces de Arana estaban saciados de dichas brutalidades, de manera que la utopía por construir una nación más digna es posible en esta región y surge con la iniciativa del capataz Jacobo Isaac Barchilón Torel, quien, en un confuso lenguaje portugués, expresa:

–Lo que va a oír na suite, mío caro Pascual Chaves, es bien estudiado y se afirma sobre largas meditaciones y experiencias. Usted, signor pibe y yo konocemos el Putumayo, el pie del Caquetá y la parte amazónica que va hasta Iquitos al dedillo, como se dice. Y ninguno de los tres pudiera asegurar que ignora la qualitá de tutte. I' habitante. Mala qualitá, desde primer momento. Ma ni el Perú, ni el Brasil, ni el Ecuador, ni la Colombia saben hoy día kual es el ligamento verdadero de las respectivas fronteras; la región puede medir poco menos de duecentos kilómetros, grande territorio, área grandísima para creare un país independiente, e as fronteras están tan confundidas que nao se puede establecer con claridá nesa terra de nadie. Pero sí podríamos nosotros pararle con tuttos blancos de la Peruvian e con otros para demostrares cómo surgen las nazioni, con territorios, con homens de duros testículos y con leyes para todos. Ni la Colombia ni nadie fuera de nosotros manda netas selvas; si alguien madara sería el Perú, que las viola y explota; ma nosotros podíamos así reivindicarse la terra que trabajamos, terra nostra, pues que resume la sangre e nostro sudore. Sobre las dimenzione desta terra podríamos creare un nuovo país, organizarse una república, la república del amazonas, con primeras rentas sobre la exportaciones de la goma, despois sobre las madeiras, despois las rentas provenientes das aduanas e más despois todavía las imposisaos comunes os países cultos del globo. (Montezuma 1966, 180-1)

El anterior fragmento demuestra una evidente tensión con respecto a las atrocidades producidas en la Amazonía. Es preciso señalar que Barchilón no pretende formar una nueva nación en la que existan fronteras entre países, sino, más bien, un solo territorio amazónico en el que prevalezca la democracia, en el que la tierra sea libre y en el que reine la justicia, por ende, aunque para muchos consideren que es un proyecto utópico, al menos este personaje interpela al imperio del látex al expresar: “¡Ah, cuánta [sic] gana tengo de gritar viva la república del Amazonas! ¡Abajo la esclavitud! ¡Abajo don Julio Arana!” (Montezuma 1966, 183).

En esta misma óptica, Montezuma enfatiza sobre el conflicto fronterizo entre Perú y Colombia, de lo que ya he comentado anteriormente, además, resalta los abusos cometidos por los colonos peruanos en el territorio contiguo. La voz narrativa indica que en la selva no existe la influencia de las patrias, mucho menos las banderas como emblemas de una nación. El gobierno colombiano ignoraba lo que estaba pasando en el territorio amazónico y prácticamente no les importaba el holocausto que se estaba produciendo. Este es un punto clave para tener en cuenta, porque hay una necesidad innegable del autor en narrar dichos actos históricos.

Cuatro décadas separan *El paraíso del diablo* de *En el corazón de la América virgen*, pero al parecer no fueron suficientes para que se tomen medidas sobre los crímenes ocasionados por la PAC; esto explica que los indígenas amazónicos “fueron asesinados aún después de las denuncias que hiciera el irlandés Roger Casement en 1912, aún después de la expulsión e indemnización de la Casa Arana del territorio colombiano, aún después de *La vorágine* (1924) y de *Toá* (1933), las novelas colombianas que dieron a conocer el etnocidio” (Vivas 2011, min 13).

5. La tecnología subversiva del *maguaré*

En este acápite es fundamental reconstruir la poética ancestral del *maguaré* (*juárai*) porque ayudará a conectar con ciertas ideas clave que son necesarias para explicar el desenlace final de la novela y porque además este elemento sonoro es sumamente importante para las culturas amazónicas. Es tan remoto que fue utilizado por los nativos Arawak de la región Orinoco para proclamar la guerra en contra de los invasores españoles que dirigieron la expedición de El País de la Canela en 1540. El significado del *maguaré* se puede ver muy bien representado en la novela⁶³ de Montezuma, elemento adicional que ratifica su valor amazónico y cultural dentro de la literatura colombiana:

Más o menos dos horas después de haber zarpado de El Encanto oímos en la lejanía y en la dirección del caserío de Sebastián el sonido sordo del «maguaré». No olvidaré nunca ese extraño instrumento que, golpeado con mazos de caucho, emite ruidos hasta cierto punto monótonos como los de un gran tambor; está compuesto de dos grandes troncos ahuecados, de madera muy dura, casi siempre de la que los huitotos distinguen con el vocablo «oberai».

⁶³Recuérdese que Quiñones (1948) también describe cómo funciona este instrumento ancestral. En términos del novelista colombiano: “consta de dos partes, hecho de troncos de árboles escogidos por su solidez y sonoridad, ahuecados con mucho esmero por medio del fuego. Este doble tambor de forma elíptica, tiene en cada extremidad, una abertura de veinte centímetros, unida una a otra, por medio de una hendidura que deja el tambor vibrante. El más grueso, produce tres notas graves, el más delgado produce tres agudas; la combinación de esas notas, forma un lenguaje muy comprensible entre los indígenas para comunicarse con las otras tribus a largas distancias. Este tambor es tocado por medio de dos palos pequeños, cuyas extremidades están cubiertas de caucho; también se emplea para animar, como instrumento en los bailes y fiestas” (85-6). De igual manera, dicho tambor ancestral se puede encontrar relacionado en un mismo sentido para declarar guerras o celebraciones de fiestas sagradas en otras obras como: *Argonautas de la selva*, en la que se puede ver que “todo el río se llena con el ruido de los tambores. No es un golpe cualquiera ni incierto. Los tambores tienen un lenguaje. Hay inteligencia coordinadora en el ritmo de las percusiones. [...] Seguramente se conciertan para avisar el peligro y la novedad de los hombres blancos. Y precisa ganar la delantera antes de que se agrupen los indios a quienes llaman el tambor de guerra con su idioma misterioso” (Benites 2002, 56).

[...]Son las campanas del indio; lo convocan para la guerra; se echan al vuelo para celebrar sus alegrías y lloran también a la hora de la muerte. (Montezuma 1966, 189)

Como se pudo ver, el *maguaré* cumple un rol muy significativo en la selva. Sin este instrumento las comunidades nativas no pueden cumplir ciertas tareas como invitar a sus vecinos a celebrar fiestas, rituales, funerales o alertar sobre una guerra por parte de aquellos foráneos que invaden el territorio. Por eso, el novelista lo describe como las campanas de la selva, porque precisamente su acústica está asociada a prácticas milenarias; de ahí que el surgimiento de este tambor se debe al producto de una deidad, en la que un hijo fruto del incesto se convirtió en árbol, para luego ser transformado en *maguaré* (Pizarro 2009, 204). De igual manera, para Pineda (2000), el *maguaré* “se utiliza, además de instrumento de percusión asociado a los rituales, como medio de comunicación, por lo cual se ha valido el merecido título de telégrafo de la selva. Gracias al *maguaré* se podían comunicar las diversas malocas, a pesar de la impenetrable selva” (52). Aparte de esto, Vivas (2015) señala que el *juarai* tiene la forma de la *nuio* (boa) y sirve para acompañar las ceremonias ancestrales, su resonancia en la selva es realmente poderosa y alude a la historia de *Dijoma*, una de las principales deidades amazónicas (139-140).

Con lo mencionado anteriormente, se puede entender que el novelista no olvidó incluir en su proyecto literario este tipo de elementos ancestrales que son importantes traer a colación, ya que hacia el final de la novela hay una especie de rito que funciona como rebelión, en el que los nativos recurren al *maguaré* para convocar el plan de venganza que les permitirá librarse de la esclavitud de los capataces de Arana. El sonido del *maguaré* es la señal exacta para llevar a cabo la insurrección. De esta manera, el capitán Uitoto Sebastián y sus coterráneos deben buscar un lugar estratégico para llevar a cabalidad su venganza, para ello recurren a la danza del chontaduro y a la bebida de plantas maestras como la *yera* y el *jibina*, todo en sentido ritualístico para distraer a sus antagonistas:

[...] una repentina nube de flechas salió del ramaje de los árboles y de la oscuridad. Simultáneamente se oyeron varios disparos de carabinas y uno de los proyectiles dio de lleno en la garganta del viejo zorro, que cayó de bruces, muy cerca de mí, ahogándose en su propia sangre. El Huitoto que hizo el disparo debía de ser un insigne tirador. [...] No quedamos vivos sino el pibe Lombard y yo; [...] rápidamente un grupo de indígenas lo redujo a la impotencia y lo arrojó junto a una de las hogueras de la fiesta.

[...] aquella era la primera vez que los huitotos de la región del Caraparaná realizaban una victoriosa hazaña de coraje y rebeldía. (Montezuma 1966, 193-4)

Como se observa, los llamados de atención de Pascual para que los nativos no se dejen maltratar más tuvieron un resultado favorable, fue la primera vez que el protagonista presenció un acto de valentía en aquel paraíso del diablo en el que todo era controlado por Arana. Recurrir a una danza⁶⁴ o planta sagrada, permite a los integrantes de la selva mantener su cosmovisión y libertad. Recuérdese que, en la novela de Quiñones, la *yera* les permitió a los nonuyas presagiar las desgracias que el jaguar malo iba a cometer. Aquí, en *El paraíso del diablo*, el baile del chontaduro y el *jibina* permitieron al clan subyugado elaborar la estrategia precisa para vengar sus sufrimientos. Al respecto, Pineda (2000) añade que “en muchas ocasiones las disputas se dirimían de forma mágica o por medio de brujería; la acción puramente física (ataque armado) representaba una solución extrema. Durante el ritual, incluso, se da cabida a manifestaciones conflictivas y con frecuencia los cantos y el mismo ritual son una forma de competencia y agresión simbólica” (140).

En este sentido, el capitán Sebastián quedó muy agradecido con Chaves, porque sin él no habría sido posible el acto libertario. Con esto, Montezuma en su novela propone otro tipo de versión del etnocidio revelado en los documentos oficiales que he referenciado a lo largo de este apartado. No se puede olvidar que el Estado colombiano ignoró lo que estaba sucediendo en la Amazonía, por esta razón, el autor de *El paraíso del diablo* lega dos elementos fundamentales: para la nación, una memoria singular que contiene diversos significados amazónicos; para la literatura colombiana, una suerte de archivo que describe que en la selva efectivamente hay una población distinta que merece reconocimiento cultural. Como lo vio Villegas (2006): de aquel “imaginario que establecía correspondencia exacta entre el supuesto salvajismo del territorio y el de sus habitantes, que simultáneamente negaba la contemporaneidad de los grupos indígenas.

⁶⁴En el baile se puede apreciar gran parte de la imaginería ancestral de una comunidad amazónica. Urbina (2010) lo expresa en estos términos: “En la mayoría de las etnias amazónicas los bailes son eventos que reafirman el *cosmos* y la cultura. Mediante ellos se restablece la armonía cósmica que periódicamente entra en crisis por causa de diversos eventos. La desarmonía se manifiesta de múltiples maneras: un fenómeno celeste inusual, un desfase en los períodos estacionarios, la aparición repentina de plagas, malas cosechas, accidentes laborales, epidemias, envidias, etcétera. Esto de que el cosmos entre en estado de *caos* también puede ser el resultado de las crisis sociales o, al contrario, reflejarse e incidir en ellas. El baile tiene por objeto equilibrar la relación de los hombres con los otros factores que integran el cosmos (animales, plantas, ríos, astros, etcétera), y en el interior de la sociedad misma, ventilando las causas de las crisis y suministrando el ambiente propicio *para solucionar los conflictos*” (121-2; énfasis añadido).

Lo amazónico se convirtió entonces en el revés de los espacios nacionalizados dada la ausencia del Estado” (11).

De alguna manera, esto hace que su contenido difiera de *La vorágine*, pues, si bien en la novela de Rivera el imaginario de infierno verde predomina sobre los distintos valores amazónicos, en la obra de Montezuma existe una contrapartida en la que los nativos defienden su territorio para mantener su bienestar. Esta es una de las características primordiales en la novela objeto de estudio y hace que su contenido se aleje de otras narrativas que se encargaron de ensombrecer aún más la cultura avasallada por el imperio cauchero.

En el desenlace de la novela, el jefe de sección Lormand se enfrentó a muerte con Pascual tras enterarse que fue el promotor de la revuelta en una de las factorías. Luego de un duelo sangriento con machetes, Chaves salió victorioso. Muy herido retornó a El Encanto donde Loayza quedó sorprendido por el estado en el que se encontraba su colega, de tal manera que quería enviar más capataces para que cobraran venganza sobre los uitotos, pero era demasiado tarde porque los nativos habían huido hacia territorio colombiano. Mientras Pascual disimulaba su preocupación por la comarca del indio Sebastián, fue interpelado por Juan de la Cruz: “usted colombiano sigue trabajando con una empresa peruana tan tristemente célebre como la Peruvian Amazon Company, que explota el caucho en tierras colombianas y aprovecha la mano de obra barata y coaccionada de millares de indios colombianos” (Montezuma 1966, 206). Así, hasta en la secuencia final de la novela se puede ver que hay una recurrencia por parte del autor de *El paraíso del diablo* en mostrar la explotación indígena por parte de la PAC.

Para Chaves, Loayza fue el único amigo que tuvo en la selva, siempre guardó un afecto especial hacia este capataz que no tenía otro destino que envejecer en aquella inmensa floresta. Juan de la Cruz, sorprendido por todo lo que había alcanzado Pascual en menos de una década en la zona amazónica, preguntó cuál era el secreto de su éxito rotundo. La suerte, respondió. Este elemento según el protagonista lo condujo a ser el mejor administrador de “El paraíso del diablo”. A diferencia del final de *La vorágine*, en el que el protagonista es engullido por la selva omnipresente, aquí se puede ver que Pascual sale de la floresta sin ningún malestar o remordimiento; es más, se va con la satisfacción de haber cumplido su sueño de trabajar en la selva y de haber ayudado a los nativos a mitigar sus martirios.

En el último capítulo, hay un epitexto fundamental que permite interpretar el sentido histórico de *El paraíso del diablo*. Se trata de una carta que escribió Pascual

Chaves a Julio Arana antes de marcharse de las factorías selváticas. En la misma, Pascual le notifica que ha cumplido con todos sus compromisos adquiridos desde su arribo a la Amazonía, la verdadera intención de este aventurero fue alcanzar un fin lucrativo, quería asegurar su futuro sin importarle que tuviera que vender su alma al diablo (Arana). De igual manera, le confiesa que su crueldad no tiene límites y le vaticina que tarde que temprano las nuevas compañías inglesas de Oriente van a acabar con la PAC, por tanto, le sugiere que reintegre El Encanto y La Chorrera a la soberanía colombiana pues muy pronto su imperio se desplomará. Pero hay algo más que se puede substraer de esta epístola, y es que no sólo Pascual cambió la forma de actuar de los uitotos, sino la selva también lo cambió a él. Le enseñó a conocer el amor y ese fue el mejor tesoro que pudo haber encontrado en el bosque tropical: “yo Pascual Chaves, el gran hombre de piedra, lloré por una mujer, en plena selva [...] Y le agradezco además la oportunidad que inconscientemente me dio para reencontrar mi arpa interior en el «Paraíso del Diablo»” (Montezuma 1966, 218); sin más qué decir, aquel personaje abandonó la selva con gran nostalgia.

Montezuma, al concluir su novela con una carta, permite comprender que en su proyecto literario también están presentes los géneros intercalados. Esta unidad dialógica o forma de transmisión (Bajtín 1989, 171) presente en *El paraíso del diablo* funciona como una estrategia extraliteraria para mostrar que en la selva no todo es siniestro e infernal, sino que también hay elementos amazónicos importantes que permiten consolidar la cultura nacional. Dichos discursos también son fundamentales para cuestionar la historia elitista que, a pesar de que ha sido representada en informes y relatos de viaje, lo novelístico se convierte en una alternativa para decir que la selva no es un infierno verde tal y como se ha figurado en otros documentos.

De esta manera, el lugar de enunciación de en *El paraíso del diablo* ubica primordialmente en un área amazónica y sobre todo en el momento histórico en el que la PAC domina aquel territorio mediante múltiples mecanismos de brutalidad. De ahí que considere su tipificación, puesto que “el pasado histórico que se ficcionaliza determina la manera como la novela histórica reconstruye la historia” (Rubiano 2001, 138). Cabe agregar que, a pesar de que en la presente novela la trama es contada por Pascual, este asume un rol de testigo, facilitando un atributo histórico al contenido, a saber, una visión fidedigna de los conflictos que merecen estudiarse con suma urgencia. Por esta razón, si se quiere comprender el contenido de *El paraíso del diablo*, no se puede prescindir de su

correlación con lo sucedido, porque es así “como en la novela histórica el pasado reconstruido es un tiempo histórico” (139).

La novela de Montezuma es una alternativa más dentro de la novelística colombiana porque permite repensar la nación homogénea que se intentaba construir en aquella época, pues si bien los indígenas uitotos fueron estigmatizados como minorías, el autor de *El Paraíso del diablo* pone a tambalear la oficialidad con el objeto de desmontar la nacionalidad devastadora a través de la rebelión indígena, aquella que exige su derecho a la vida y su legitimidad cultural. Es también una novela que narra la nación, en el sentido en que contempla “un grupo de historias, imágenes, paisajes, escenarios, eventos históricos, símbolos nacionales y rituales que significan o *representan* las experiencias compartidas, las penas, los triunfos y los desastres que dan significado a la nación” (Hall 2013, 392). Si bien la explotación del caucho fue una de las causas que cambió la historia cultural de la Amazonía, esta problemática se representó en la literatura y se convirtió en un recurso de resistencia ante la invasión y el discurso civilizador.

Alberto Montezuma representa a los indígenas uitotos dentro de un arrasador etnocidio cauchero, en la que la ineficaz lucha del nativo ante el imperio del látex causa como destino muertes brutales. Como se pudo ver, la ilusión que tiene Pascual respecto al haber encontrado una selva incólume podría entenderse como una utopía, puesto que, si bien la gigantesca floresta es un lugar en el que reina la vegetación, también puede ser un lugar peligroso para el hombre no aborígen que la irrespete, a saber, este lugar se convirtió por parte de los invasores en un infierno de explotación y sangre.

En suma, Hall (2013) expresa que “las culturas nacionales construyen identidades a través de producir significados sobre la ‘nación’ que podemos *identificar*; estos están contenidos en las historias que se cuentan sobre ella, las memorias que conectan su presente con su pasado, y las imágenes que de ella se construyen” (392). Dichos significados y memorias colectivas permiten consolidar la historia natural de la Amazonía, puesto que es una historia que está totalmente desligada de los sistemas espaciales y temporales presentes en la vida urbana. *El paraíso del diablo* precisamente actualiza aquellos acontecimientos culturales que fueron ignorados por el Estado colombiano, de aquellos elementos amazónicos que fueron suprimidos por el régimen civilizador de la compañía Arana; por eso, se puede decir que su contenido funciona como un discurso alternativo que permite comprender las dinámicas que regulan el equilibrio del mundo amazónico.

Capítulo cuarto

Perdido en el Amazonas de Germán Castro Caycedo:
de la pérdida de la soberanía a la profanación de la *anáneko*

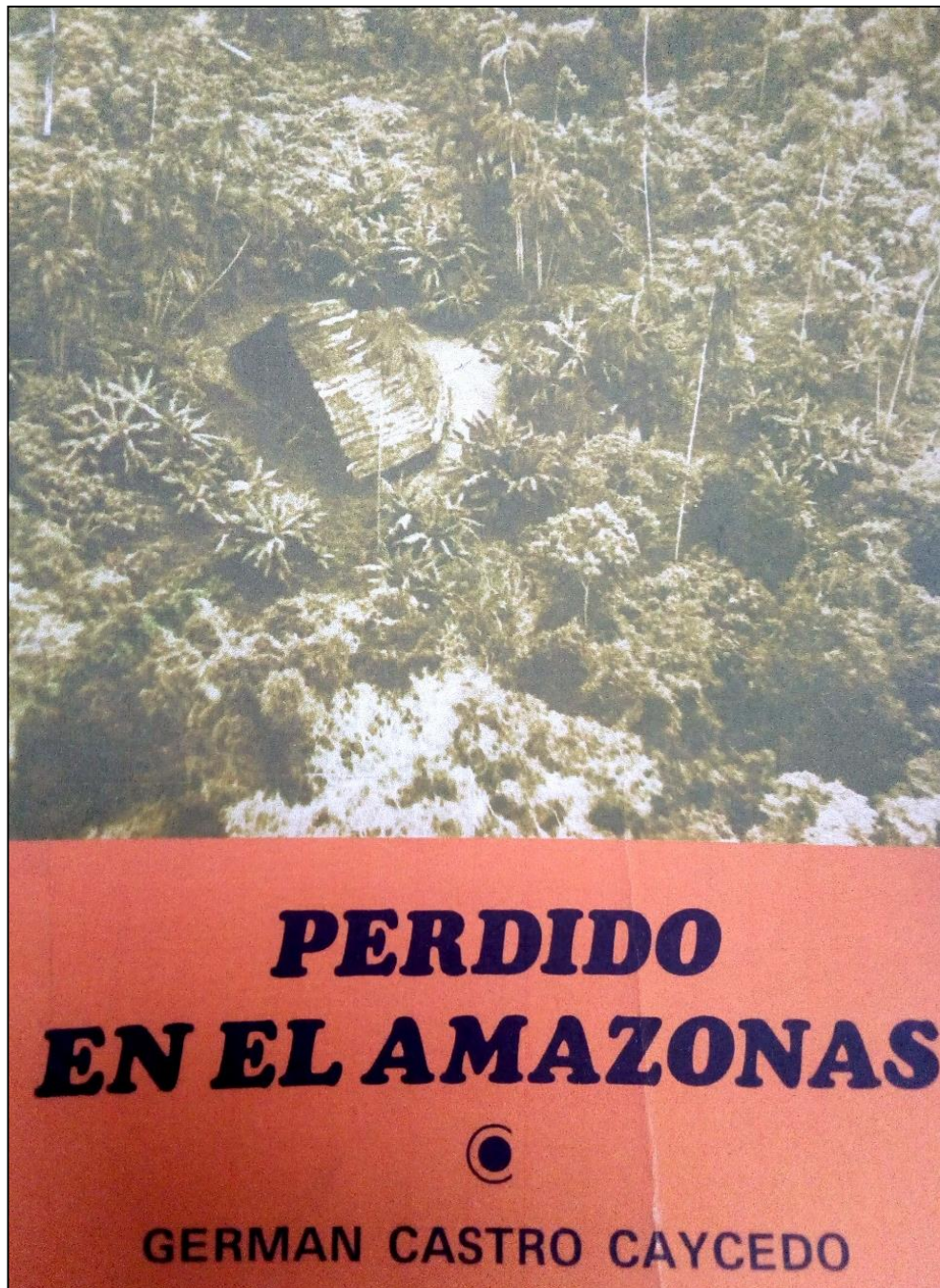


Figura 4. *Perdido en el Amazonas* de Germán Castro Caycedo. Bogotá, 1978.
Fuente: archivo personal.

La motivación principal de este capítulo parte de saber cómo el periodismo narrativo puede trascender más allá de sus fronteras informativas. En este caso particular, entender cómo *Perdido en el Amazonas* (1987), de Germán Castro Caycedo, no se limita a narrar un acto noticioso, sino a entregar un discurso cuyo contenido representa los permanentes cambios que ha tenido una comunidad ignota. A través de *La vorágine* se enseñó que la floresta es una cárcel verde que engulle todo; con la novela de Castro es posible corregir esa historia en el sentido en que la selva también es un lugar hospitalario para el hombre que la respeta y la cuida de la depredación capitalista.

Así, pues, en el primer acápite explicaré que la novela de Castro tiene dos características fundamentales. La primera es estética y permite saber que el novelista recurrió a la técnica del periodismo narrativo para reconstruir una historia inusual ocurrida en la Amazonía colombiana. La segunda es de corte discursivo porque en su contenido están latentes diversas tradiciones milenarias del clan yuri. Para comprender el artificio singular de *Perdido en el Amazonas* es menester conocer los enfoques del *Nuevo periodismo* propuesto por Tom Wolfe, Norman Sims y Juan José Hoyos para conocer cómo el reportaje clásico evolucionó a una suerte de novela realista o novela de no ficción.

El acercamiento de Germán Castro al *otro* en la selva le permitió obtener suficientes elementos para que su trabajo de reportería demuestre mayor verosimilitud sobre los acontecimientos representados. Dicho interés del autor por conocer el territorio amazónico es el elemento que interesa analizar en el segundo subtítulo, pues creo que allí está la potencia enunciativa de su novela, la cual no ha sido analizada por la crítica especializada.

La propuesta de Castro posee el atributo de heterodiscursividad porque representa prácticas fundamentales de las culturas bosquesinas. Por eso, en el tercer apartado es importante dar a conocer la importancia que tiene una *anáneko*, así como también las voces de origen *Dijoma* y *Cuyo Buinaima*, elementos que son primordiales para comprender el eje central de la novela.

Hacia el final del presente capítulo explicaré por qué la cultura indígena Yuri se mantiene aislada en lo más profundo de la selva. Aquí indico que este grupo humano no es salvaje tal y como se ha creído; por el contrario, se ve que los verdaderos salvajes son aquellos que devoraron todo lo que no pertenece a su cultura y a su lógica occidentalizada. Así, es posible entender que el protagonista de la novela se perdió en la floresta porque profanó los mandatos sagrados de este territorio, especialmente de la *anáneko*, en la que

se resguardan las voluntades cosmogónicas de un clan que se resiste ante los avances capitalistas. En otras palabras, el significado de selva que entrega la novela de Castro es diferente porque representa un espacio en el que “los bosques son, al mismo tiempo, lugares sagrados y profanos” (Serje 2014, 157).

En suma, el objetivo de German Castro es representar las voces nativas que han sido ignoradas por el Estado y las reivindica en el sentido en que, a través de sus tradiciones, proyecta la heterogeneidad cultural de Colombia ante el mundo; además, lo considerado como periférico (selva) desde su lugar de enunciación también puede reescribir la historia nacional.

1. El periodismo narrativo en Colombia con aliento de selva

El periodista es, ante todo, un ser
humano, dotado de ideas y sentimientos
y comprometido con los hombres: es la
voz de la humanidad que no puede
hablar en voz alta.

Juan José Hoyos, *El eco de las cosas*

El epígrafe que abre el presente acápite invita a pensar que *Perdido en el Amazonas* de Germán Castro Caycedo⁶⁵ cumple una función muy importante dentro de la novelística colombiana, puesto que la intención del novelista no sólo es informar sobre un acto noticioso ocurrido en la Amazonía, sino más bien hablar por aquellas voces nativas que fueron vilipendiadas por el Estado colombiano. En este sentido, se puede decir que la novela de Castro es heterogénea por partida doble. Primero porque es una propuesta escrita desde lo que se conoce como periodismo literario⁶⁶ o narrativo y,

⁶⁵A diferencia de Julio Quiñones y Alberto Montezuma, Germán Castro (1940 Zipaquirá, Cundinamarca) es un escritor consagrado en las letras colombianas. Para Hoyos (2009, 141) es el escritor más leído en Colombia después de Gabriel García Márquez. Por su prolífica obra periodística y literaria ha ganado varios premios nacionales e internacionales y ha sido uno de los pocos escritores colombianos interesados en la Amazonía como tema novelístico. Fruto de este trabajo se encuentran tres novelas fundamentales: *Perdido en el Amazonas* (1978), *Mi alma se la dejo al diablo* (1982) y *Hágase tu voluntad* (1998).

⁶⁶Cabe agregar que dentro del periodismo literario existen dos grandes géneros, la crónica y el reportaje. El primero es eminentemente narrativo y se centra en la acción, mientras el segundo es más argumentativo, expositivo, explicativo y puede incluir comentarios, así como también reflexiones en lo que se relata.

segundo, porque es una novela que acoge la memoria de una Amazonía encantada por lo sagrado; a saber, lo que no ha sido aún explorado por el hombre foráneo. Dicha enunciación se puede comprobar a partir de la fotografía (ver Figura 4) que Castro utilizó para representar la *anáneko* en la portada de la primera edición de su novela en 1978, precisamente para entregar al lector una breve impresión de lo que el territorio amazónico aún resguarda en sus verdes entrañas.

Si se afirma de entrada que en el artificio de *Perdido en el Amazonas* confluyen el periodismo y la literatura, esta característica la hace diferente de *En el corazón de la América viren* y *El paraíso del diablo* que analicé en capítulos anteriores. Para ilustrar mucho mejor dicha heterodiscursividad, es necesario hacer un breve recorrido por lo que se conoce como periodismo literario. En la década de los años sesenta del siglo XX, Tom Wolfe descubrió en Norteamérica que el *nuevo periodismo* generó controversia en el mundo de la literatura, especialmente porque la novela comenzó a ser destronada por un nuevo enfoque informativo que no se quedaba simplemente en el hecho noticioso, sino más bien aquella reportería mostró un nuevo estilo de recreación de sucesos, es decir, los especialistas del reportaje abandonaron la prensa convencional para ascender a un primer nivel de la novela realista o novela de no ficción. “Este descubrimiento, modesto al principio, humilde, de hecho respetuoso, podríamos decir, consistiría en hacer posible un periodismo que... se leyera igual que una novela” (Wolfe 2000,18). Dicho impacto de la palabra creativa en el periodismo tuvo como resultados diversos *bestsellers*, entre ellos, *A sangre fría* de Truman Capote, *Lo que hay que tener o elegidos para la gloria* de Tom Wolfe, y *Honrarás a tu padre* de Gay Talese; sin embargo, la escuela del periodismo clásico llamaría a estos nuevos narradores como los herejes del reportaje (Sims 2002, 17), puesto que para muchos era inusual que la noticia clásica tuviera una dimensión estética similar a la de una novela, en la que su artificio era más intenso y osado tanto en técnica como en tropos literarios.

Por otra parte, Hoyos (2009) en su libro *La pasión de contar. El periodismo narrativo en Colombia 1638-2000* considera que el nuevo periodismo es mucho más remoto de lo que estableció Tom Wolfe. Desde su amplia trayectoria investigativa, colige que “el reportaje se ha convertido en el género mayor del periodismo, el más ambicioso en su afán de abarcar la realidad en forma total, como aspira hacerlo toda gran novela” (s.p.). Asimismo, explica que el periodismo narrativo en Colombia surgió desde la época colonial y se extendió hasta alcanzar propuestas más consolidadas durante la época republicana, esto es, que entre el siglo XVII y XX, “al surgimiento de un nuevo estilo

narrativo que empezó con la crónica, se desarrolló con la entrevista y se cristalizó en la aparición del reportaje moderno” (3).

En esta misma óptica, Ávalos (2019), en su libro *Del páramo a la selva*, explica que el género narrativo denominado periodismo literario constituye una historia concebida como ficción, pero construida con información obtenida en un proceso de inmersión en la realidad. Para comprender cómo es el proceso de escritura en el periodismo literario, Ávalos (2019) explica que el narrador debe entender el mundo de la misma manera que la persona que suministra la información. Esto es fundamental porque Castro, en *Perdido en el Amazonas*, no sólo ingresó a la selva amazónica de Colombia para conocer una historia y contarla en forma de relato; más que eso, para que su propuesta alcanzara el impacto que buscaba también tuvo que entender ese mundo amazónico tal y como lo entienden sus habitantes. De esta manera, la voz narrativa presente en esta novela es producto de la amalgama entre las voces (testimonios) de las personas que Germán entrevistó y su propia voz (reportero) en una suerte de modelización de los acontecimientos, puesto que “el periodista le otorga una nueva forma a la sustancia que le entrega el entrevistado” (13).

De lo anterior, se puede aducir que *Perdido en el Amazonas* es producto de una fuente de información recolectada bajo un trabajo narrativo, esto no quiere decir que los datos suministrados dejan de ser parte de la realidad referencial y se convierten en ficción, todo lo contrario, al emplear recursos narrativos se consolida el campo de verosimilitud. Así como *En el corazón de la América virgen* se halla una reivindicación de la voz mítica de “Gitoma”, en *El paraíso del diablo* un retrato histórico de lo acaecido en la selva a inicios del siglo XX, en *Perdido en el Amazonas* existe un acontecimiento constatable; esto es, que la información consignada en el relato puede ser corroborada porque se deriva de un suceso real. Por esta razón, en la novela de Castro las fronteras del periodismo clásico se difuminaron en el instante en que dicha información recolectada pasó a ser un relato novelado que corresponde a una realidad posible. Sobre este apunte, Toro (2003) explica que la escritura que parte de un reportaje puede tener un componente creativo, pero todo depende de la administración de la información por parte del periodista en el instante de concebir el discurso literario. Esto permite entender que Castro, luego de apropiarse de los sentidos de aquel mundo amazónico y luego de comprender lo acontecido en el territorio, podrá alcanzar la expresión estética en su narración incorporando un importante efecto de verosimilitud.

En ningún momento Castro tergiversó la realidad expuesta en la selva. Entendido desde los aportes de Ávalos (2019), lo que hizo en su novela fue concebir una relación diferente entre la representación y el referente con el objeto de reconstituir una realidad. Por eso, antes de entrar a analizar el contenido de *Perdido en el Amazonas*, es importante tener en cuenta estos elementos, ya que Castro recolectó en su novela aquellas voces testimoniales de la selva que fueron ignoradas por la historia nacional. Su proyecto literario ha legado una memoria que va mucho más allá del sentido vertiginoso que expone la noticia, es decir, el tratamiento especial que le dio Germán a su reportería no se queda en el asombro del espectáculo tal y como lo muestra un mensaje televisivo o una simple fotografía en un periódico; su proyecto narrativo exige mayor análisis e interpretación, pero sobre todo, por su carácter estético que consigna acontecimientos ignorados por otros medios permite reconstruir un pasado, es el elemento literario y artístico presente en *Perdido en el Amazonas* el que le permite perdurar en el tiempo, resistir el olvido y legar memoria (Ávalos 2019, 25-6). Este tipo de recursividad literaria es un componente singular dentro de la novelística colombiana y permite ampliar la noción de heterodiscursividad a partir de lo que he reflexionado.

Volviendo a Toro (2003), este explica que “la escritura periodística hoy en día es polifónica. Todo texto está cruzado por elementos provenientes de géneros diferentes, creando de esa manera una hibridación expresiva” (28). Germán Castro, dentro de dicha combinación del discurso informativo presente en el periodismo literario, ha preferido utilizar el relato novelado; por ello, su propuesta difiere de la forma narrativa que utilizaron Julio Quiñones y Alberto Montezuma. El propósito de Castro radica en crear un “periodismo que se leyera igual que una novela” (109); por esta razón, sus reportajes tienen plena confluencia, agencia, filiación, nexos y rasgos de consanguinidad con la literatura.

En Colombia, dice Hoyos (2009), el llamado nuevo periodismo apareció mucho más temprano⁶⁷ que en Norteamérica, lo que sucedió realmente es que varios reporteros fueron ignorados en su tiempo, por eso muchos abandonaron los periódicos para

⁶⁷Hoyos (2009) también añade: “En la aparición del reportaje en Colombia y en América Latina influyeron en un comienzo los cronistas de Indias y los viajeros españoles, portugueses, árabes, holandeses, alemanes e italianos que vinieron a América para revelar al resto de la humanidad las maravillas del Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón. [...] Como en América, en la época de la Conquista y la Colonia, el Tribunal de la Inquisición prohibía imprimir novelas y obras de ficción, no se desarrolló el estilo narrativo indispensable para que se configuraran géneros como la crónica, la entrevista y el reportaje. Por eso los precursores del reportaje en América Latina y en Colombia fueron los cronistas” (32). “Los primeros cronistas de indias descubrieron y nombraron las criaturas de la selva inhóspita”, sostiene (Samper 2004, 27).

refugiarse en las novelas de no ficción, entre ellos, Castro y Gabriel García Márquez, quienes fueron los primeros autores que hicieron periodismo narrativo de alta calidad en el país, empleando técnicas y puntos de vista de la literatura (5). En *Perdido en el Amazonas* precisamente se puede encontrar que el estilo de reportaje de Castro evade el paradigma de la noticia tradicional, esto se debe a que el propio autor no se conforma con transmitir un acontecimiento acaecido en la floresta, sino más bien lega una memoria al país y esto lo logra a través de su gran interés por indagar en otras fuentes que le permiten recrear una historia más auténtica, en la que se ve en detalle un conjunto de enunciados y hechos con representaciones humanas en la selva (tema que lo obsesionaba desde que era niño), abordadas desde una realidad singular, profunda y emotiva, que otros novelistas en Colombia aún no han logrado.

Hoyos (2018) en su libro *El método salvaje. El encuentro con El Otro en el periodismo narrativo* profundiza en lo señalado más arriba. Hoyos (2018) explica que lo más significativo en su carrera periodística fue haber conocido a un jaibaná embera, quien le enseñó que el acto de narrar puede ser un arte de frecuentar, en el sentido en que el reportero debe abandonarse a la sabiduría del corazón y adentrarse en el *otro* sin verlo como un simple objeto de estudio:

Había hecho todo lo que me habían enseñado los viejos maestros en el arte del periodismo narrativo: ir hasta el lugar, con el corazón y la mente abiertos, mirando el mundo y la vida como si los viera por primera vez. Con inocencia. Convencido de que esa historia pasaba ante mis ojos una vez más. Permanecer en el lugar al menos un amanecer y un anochecer. Porque el tiempo es el único que le da a uno la perspectiva de las cosas. Sin un sentido agudo de lo que llaman la larga duración, las narraciones son demasiado pobres. Acompañar a la gente en su vida diaria. No juzgarla. Comprender que el otro es otro, que no tiene que ser igual a mí, que mis valores no tienen que ser los suyos. Jamás cederle ni siquiera un ápice a cualquier asomo de arrogancia: nadie que considere inferior a otro a ser humano puede comprender su mundo interior y constar su historia. Conversar en vez de entrevistar. Escuchar en vez de hacer preguntas.

[...] La imaginación es memoria y los ladrillos con los que se construyen las buenas historias son los detalles. Además, tener paciencia, no empujar las aguas al río. La paciencia es lo único que permite la inmersión en el tema y en la historia. [...] Con razón dice el periodista Germán Castro Caycedo que el principal verbo que debe aprender a conjugar un periodista dedicado a escribir crónicas o reportajes es *pacienciar*. (60-1)

Con lo anterior, Hoyos (2018) expone dos elementos fundamentales. Por un lado, se encuentra la entrega voluntaria que hace el reportero para aprender del *otro* en su propio territorio, por algo Toro (2003) decía que entre más cerca se esté de los hechos, más verosímil será la información (90). Por otro lado, está el neologismo *pacienciar*, el cual en la práctica escritural permite retratar con lujo de detalles elementos que la ficción

deja a un lado, que incluso la misma noticia descuida en su fugacidad informativa. Por eso, hablar de periodismo narrativo en Colombia es hablar de Germán Castro, puesto que en gran parte de su obra existe una confluencia entre periodismo y literatura, lo que permite entender que sus reportajes adquieren, sin duda, la característica narrativa de una novela. Así, Castro “ha llevado el reportaje a su máxima expresión y ha abierto a este género del periodismo nuevas fronteras temáticas y narrativas” (Hoyos 2009, 133); porque su periodismo literario reside “en la inmersión, la voz, la exactitud y el simbolismo” (Sims 2002, 12).

Estas características particulares permiten entender que la novela *Perdido en el Amazonas* es otra muestra significativa de la heterogeneidad literaria en Colombia, pues su contenido, por un lado, se puede ubicar en el campo del periodismo literario, pero también sigue la línea de lo que aquí propongo como heterodiscursividad. Recibe la primera característica porque la técnica de trabajo se apoya en elementos de la realidad referencial, a saber, su autor recurre a la reportería mediante entrevistas, testimonios, datos fotográficos, archivos oficiales, revisión documental y todo aquello que puede considerarse verificable y que tiene soporte en la realidad constatable y compartida. En este sentido se podría considerar su novela dentro de lo que se conoce como periodismo narrativo; no obstante, es heterodiscursiva en el sentido en que el tratamiento que se le da a esa información obtenida no es un procedimiento de tipo noticia, sino también un trato literario cuya fuente de información son los *otros* (nativos). Esto significa que Castro toma todos los elementos recopilados y recrea un relato estético que se asemeja a una novela, esto se puede corroborar en la intromisión de elementos narrativos, como son diálogos entre personajes, niveles de narración intercalados, escenificaciones, generación de suspensos y trama.

Castro (1978) expresa que su *Perdido en el Amazonas* es un reportaje fruto de ocho meses de investigación en la selva amazónica de Colombia en colaboración con la versión testimonial de Efraín. Dicho trabajo de reportería, sin duda, puede leerse como novela por la estrategia narrativa y los elementos que mencioné anteriormente, los cuales atribuyen a la versión verificable una esencia novelada y, porque, además, el reportero, que en este caso es Germán, “debe observar no sólo los puntos fundamentales de la investigación que realiza, sino también sabe captar —para poderlo recrear después— el ambiente de la escena, los detalles del suceso, el rasgo revelador del personaje” (Samper 2001, 23). Por algo, la edición especial publicada por la editorial Planeta (ver Figuras 5 y 6), incluyó un epitexto que señala que, al tratar Castro acontecimientos reales

acompañados de técnicas narrativas, su historia también puede leerse como una novela. Esto invita a pensar que la obra de Castro no sólo se limita a ser un texto insustancial fruto del reportaje, sino también un gran texto literario que comparte temas relevantes para ser estudiados como puede ser la invasión y la reducción cultural de la Amazonía en el siglo XX.

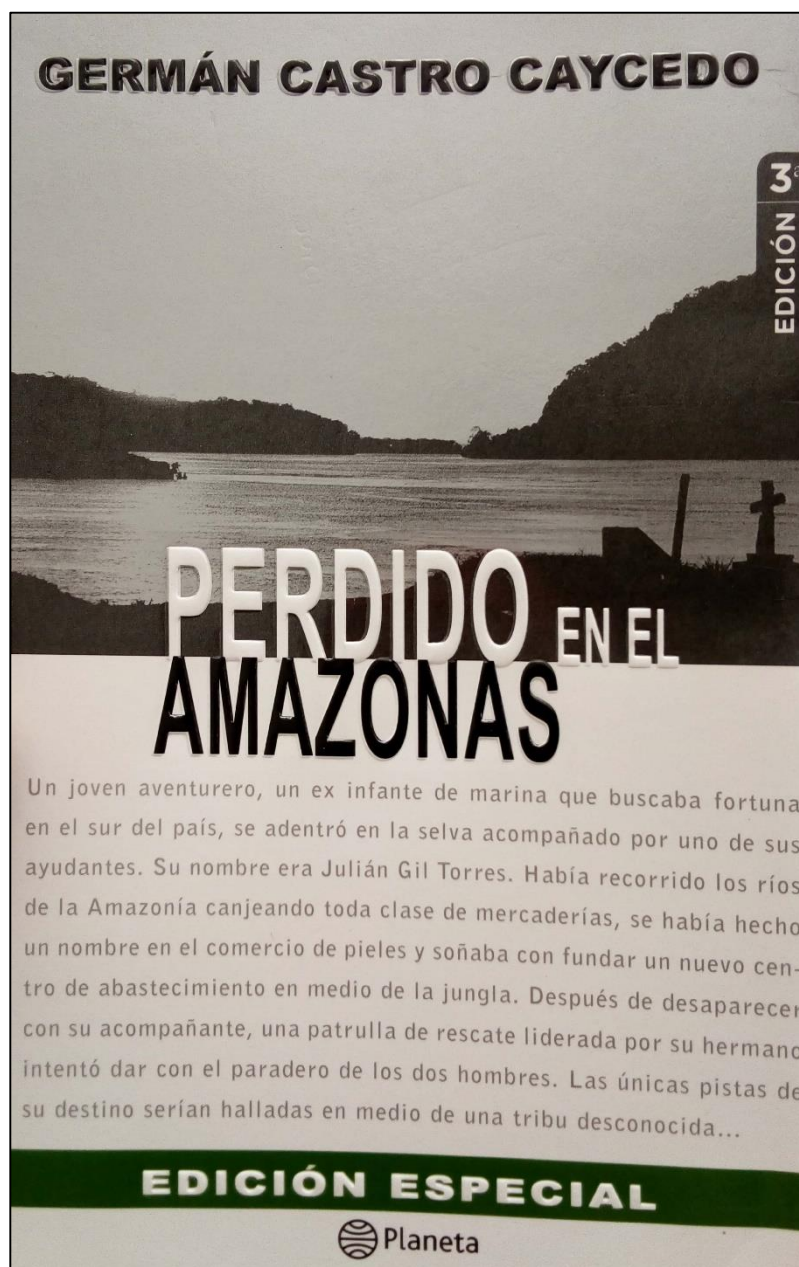


Figura 5. Portada de *Perdido en el Amazonas*, edición especial de Planeta, 2002. Archivo personal.

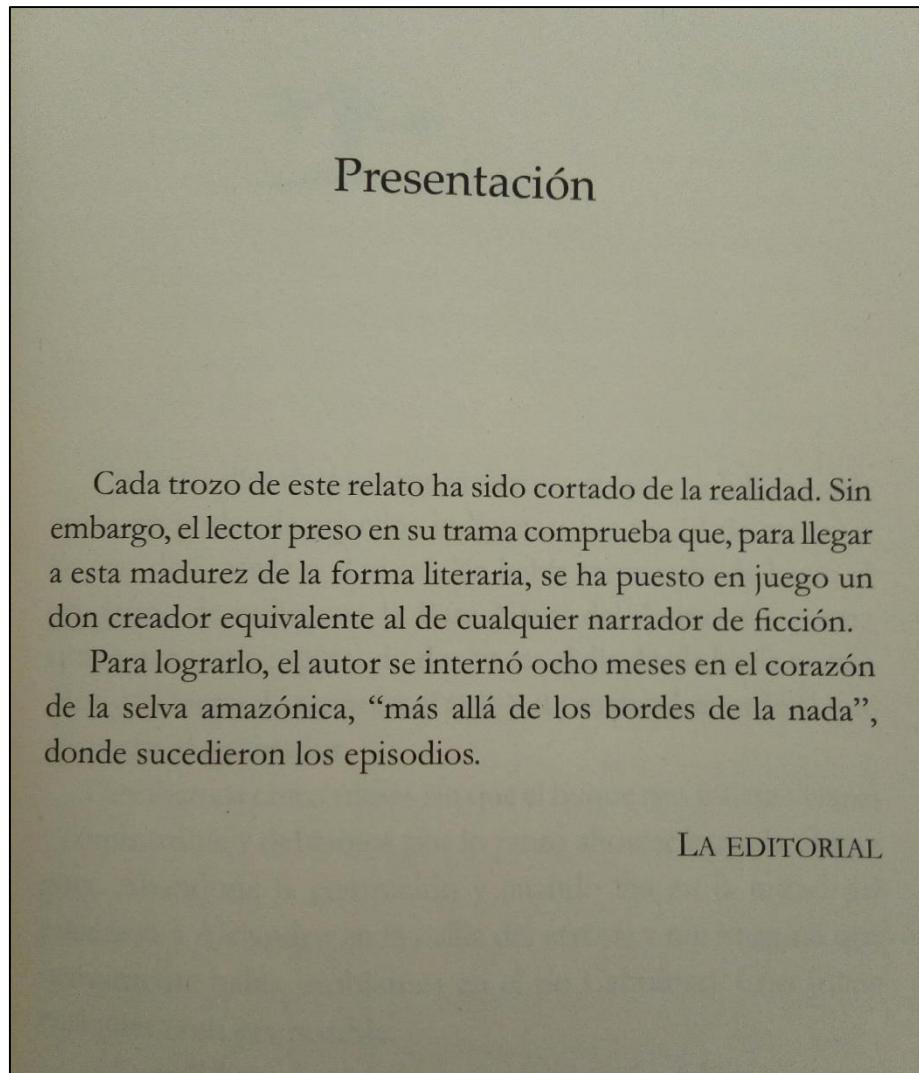


Figura 6. Epitexto de la Editorial Planeta para la edición especial de *Perdido en el Amazonas*, 2002. Archivo personal.

2. Potencia discursiva y la configuración de lo sagrado

Primero que todo es importante señalar que existen diversas ediciones publicadas de *Perdido en el Amazonas* desde su primera aparición en 1978. Al comparar meticulosamente la primera edición junto con la más reciente editada por Planeta, se puede corroborar ciertos cambios que el propio Germán Castro decidió hacer antes de que su novela sea traducida al portugués:

Sentí que el ritmo crecía y decrecía en una forma deficiente, la estructura, el manejo del tiempo dramático y el mismo tono eran irregulares en algunas secuencias, por lo cual no dudé en rehacer el trabajo desde el comienzo.

El primer paso fue regresar a la Pradera, Amazonas, andar parte de los pasos recorridos durante el trabajo de campo y hablar nuevamente de la historia del hombre perdido en la manigua con los personajes sobrevivientes.

Entre ellos estaba Caiba, un chamán indígena con quien no habíamos tocado el recuerdo, pero por indicación de la hija de uno de los protagonistas lo hice durante varias noches.

Así surgió la misma historia pero enriquecida de manera increíble por los episodios desconocidos que emergían a medida que rehacía el camino y luego por la modificación de los elementos técnicos narrativos.

El anterior pararrayo es una prueba fehaciente de que el mismo autor identificó la necesidad de agregarle mayor trabajo literario a su reportaje. Al decir que tanto el ritmo como la prosa carecían de tono narrativo, está entregando a los lectores una versión más elocuente de lo que puede llegar a significar una novela. Entre las dos ediciones es evidente que el autor suprimió exceso de coloquialismos, ripios verbales, ideas redundantes, además incluyó nuevos testimonios con el fin de enriquecer la verosimilitud de la historia; sin embargo, la trama apunta hacia el mismo propósito comunicativo. Por esta razón, he decidido utilizar para el presente estudio la primera edición de 1978, ya que contiene la primera experiencia que tuvo Castro en la Amazonía colombiana; en cambio, la nueva edición de 2002 tiene que ver sobre todo con un valor comercial y solo recurrió a ella cuando sea oportuno.

Ahora bien, el cronotopo de *Perdido en el Amazonas* se ubica a finales de 1954 en la Amazonía colombiana, en la que este territorio aún guardaba las secuelas del exterminio cauchero ocasionado por la PAC, tal y como lo he analizado en las novelas de Quiñones y Montezuma en los anteriores apartados. La estructura de la novela de Castro es sugestiva: a diferencia de otras novelas, es una suerte de retrato, pues a través de los distintos reportajes que utiliza el autor reconstruye una historia trágica acaecida en la selva. No obstante, lo importante en este estudio no es señalar exclusivamente a su particularidad estética de la cual ya he venido describiendo desde el inicio de este capítulo; más bien interesa escudriñar su contenido amazónico, el cual es la potencia discursiva que no ha sido explorada por la crítica especializada.

Se está, entonces, frente a una novela de corte periodístico, en la que la recreación parte de múltiples testimonios suministrados en la selva. Como se puede observar a lo largo de su contenido, prepondera un rasgo singular dentro de las particularidades que he venido exponiendo en este estudio, recuérdese que la novela de Quiñones mantiene una

voz de origen mítica, en cambio la propuesta de Montezuma suscita una voz histórica, lo que permite sostener la hipótesis de que este tipo de corpus configura enunciaciones heterogéneas, tanto en lo estético como en lo discursivo.

Al escudriñar *Perdido en el Amazonas*, su discursividad propone una sugerente enunciación que tampoco se ha explorado en el campo novelístico de Colombia. En su marco narrativo está el personaje Efraín Gil, que entra a la selva para buscar a su hermano extraviado, se encuentra con la sorpresa de que fue raptado por un grupo indígena que no había tenido ningún contacto con la civilización. En esta obra se puede interpretar que la jungla colombiana, al igual que la Amazonía en general, es un mundo aún por comprender, un espacio en el que albergan diversas culturas autóctonas, en el sentido de que su pensamiento no posee aculturaciones sociales diferentes a su cosmovisión y que sus prácticas aborígenes están ancladas en la palabra ancestral lejos del régimen evangelizador.

De alguna manera, Germán Castro representa las voces nativas que han sido ignoradas por el Estado y las reivindica en el sentido en que, a través de sus tradiciones, proyecta la heterogeneidad cultural de Colombia ante el mundo, donde lo periférico (selva) desde su lugar de enunciación también puede reescribir la historia nacional. Por tal motivo, el aspecto clave que interesa trabajar en el presente apartado es ese eco discursivo, que, visto desde la representación selvática, también interpela la esfera de los regímenes nacionales. Como escritor, Castro representa una Amazonía pluricultural: sin olvidar que escribe desde un lugar periodístico, no se puede abandonar la posibilidad de analizar el tema de la memoria nacional que se halla latente en su novela.

Germán Castro recreó principalmente *Perdido en el Amazonas* a través del testimonio narrado por Efraín. Él cuenta que su hermano Julián Gil fue trasladado por su indisciplina militar a lo más recóndito de la selva amazónica de Colombia. Este marinero, que se convirtió en el mejor “rumbero” (persona con gran habilidad para desplazarse en la manigua), decidió pedir la baja en la Armada Nacional, puesto que quería fundar su propio imperio en la selva, aglutinando diversos nativos a sus servicios capitalistas con el fin de alcanzar su más anhelado proyecto colonizador: “se trataba de unas mercancías ideales para intercambiar con los indígenas y colonos de la selva. Estaba muy animado y tenía planes grandes. Soñaba con poder, con la fundación de un gran poblado, con descubrir tribus de indios desconocidos para convertirse en su dios” (Castro 1978, 52).

Desde las primeras páginas de la novela, se puede observar el imaginario agreste y salvaje que el colono concibe sobre la selva. Dichos estigmas se pueden evidenciar en

algunos diálogos suscitados entre personajes: “—Don Efraín, me perdona pero le traigo una noticia mala: a Julián lo agarraron los indios que se tragan a la gente—” (Castro 1978, 13). Aquella noticia que recibió Efraín sobre su hermano es una muestra precisa sobre la visión extraña que se tiene de la selva, un territorio construido a partir de la imaginería sanguinaria de Occidente. Este tipo de sucesos es lo que ha impedido, por más de cinco siglos de historia, ver y entender la selva como un territorio de representación cultural. Por eso, Pizarro (2009) insiste en que la Amazonía ha sido marcada por diversos discursos europeos desde el siglo XV, cuando fue “ocupada, primero, por la imaginación fantasiosa del conquistador, luego por el imaginario moderno de los naturalistas” (28), en la que las crónicas de viaje fueron parte de una literatura geográfica de carácter fantástico y exotista (81).

En el caso de *Perdido en el Amazonas*, se observa una profanación de lo sagrado, elemento que no ha sido analizado por la crítica y que necesita mayor atención, puesto que en esta senda se encuentra el valor discursivo que interesa analizar. Lo sacro no solamente tiene que ver con el espacio natural, sino también con los elementos que la constituyen como un lecho cultural. En palabras de Eliade (2015), lo sagrado siempre se manifiesta en un acto misterioso, algo que no pertenece a nuestro mundo pero se manifiesta en objetos que pertenecen a nuestro mundo natural y profano (14-5). En la novela de Castro, por ejemplo, se entiende que Julián se pierde en la selva porque profanó la *anáneko*, es decir, su extravío en la selva se debe a que ingresó sin permiso en aquel recinto sagrado, ocasionando una guerra que no dejó rastro alguno de él y sus acompañantes.

Vivas (2011) señala que la *anáneko* para las culturas amazónicas significa “casa multifamiliar”. También aclara que es apropiado utilizar esta palabra mágica en vez de maloca, porque al emplearse se les está reconociendo a los nativos su cultura y su forma de pensar, ya que esta vivienda también representa la unidad fundamental del pensamiento indígena, el espacio comunal y sagrado en el que se transmite la tradición oral y la sabiduría; elementos primordiales para comprender diferentes concepciones en torno al universo amazónico, al funcionamiento de la vida en sociedad y la vida en la naturaleza. El mensaje sobre la *anáneko*, compartido por Vivas (2011), sin duda se puede ver en *Perdido en el Amazonas*, porque su autor, al haber recogido diferentes testimonios sobre la desaparición de Julián Gil, creó una novela impregnada de elementos amazónicos; en este caso particular, demostrando la relevancia que tiene este tipo de hogar:

Caminamos mucho y por ahí como a las cuatro de la tarde llegamos a una maloca. Una casa muy grande. Julián nos dijo, “primero vamos a ver qué clase de gente es”. Avanzamos con calma y como a unos cinco metros, cerquita, vimos muchos indios desnudos: hombre, mujeres, niños. Todos completamente desnudos. Por lo menos había trescientos de ellos. Entre todos estaban comiendo y bebiendo chicha de chontaduro. Tenían el cuerpo bien pintado con unos dibujos muy lindos y muy finos. Parecía que estaban en una fiesta. [...] Los miramos hasta las seis de la tarde. Julián nos dijo que entráramos ya, pero Borrachito y yo le dijimos que no entendíamos la lengua de ellos. (Castro 1978, 15-6)

Este fragmento conduce a pensar en los múltiples imaginarios amazónicos que se desenvuelven alrededor de la *anáneko*. No se puede decir que es una simple casa o maloca, ya que en esta se conmemora a través de la danza y el canto el bienestar colectivo del clan. Sin duda Castro está recreando un universo amazónico, por eso se ve que los nativos pintan su cuerpo, comparten comida y bebidas ancestrales como símbolo de festividad. Pocas comunidades amazónicas luego del holocausto cauchero lograron promover sus tradiciones y en el caso de la novela de Castro se puede ver que dichas expresiones aún siguen practicándose. La fiesta que observaron Julián y sus acompañantes por ejemplo, es una de las conmemoraciones más importantes de la Amazonía colombiana, se trata pues, de “La fiesta del chontaduro” o “Baile del Muñeco”. Recuérdese que este tipo de celebración se encuentra representada en las novelas de Julio Quiñones y Alberto Montezuma y no es gratuito hallar ese tipo de relaciones en lo que he denominado heterodiscursividad.

En *Perdido en el Amazonas*, “La fiesta del chontaduro” es una festividad cargada de múltiples simbolismos. A través de esta danza se conmemora la vida en toda su dimensión existencial y su interacción con la naturaleza. Para Duchesne (2017a) esta celebración...

responde a una invitación a presenciar las historias, no sólo contadas verbalmente, sino más que nada actuadas, presentadas mediante el canto, el baile, el vestuario y todos los aspectos relacionados. Son historias en gran medida protagonizadas por seres transformadores, es decir, por seres chamánicos ancestrales que se caracterizan por la capacidad de asumir a gusto distintas naturalezas: humana, animal, vegetal e incluso inorgánica, ideal o imaginaria. Esas historias son parte fundamental de la conformación del territorio. (60)

Este tipo de fiesta tiene vital importancia en la *Weltanschauung* de los nativos, porque es una de las potencias discursivas que les permite saber administrar sus formas de vida e interacción metafísica con la naturaleza. Pero dicha celebración no tendría el mismo impacto si no se realiza en la *anáneko*, pues allí es donde se resguarda toda la

sabiduría de la selva y es allí donde también se encuentran los elementos sagrados (las plantas maestras) que permiten a los mayores sabedores la generación del conocimiento. Es “el área de la maloca donde los hombres se sientan en torno al fogón a mambear hoja de coca molida, la cual alimenta la palabra y el pensamiento, para conversar de temas colectivos importantes. [...] El tabaco es también planta de pensamiento” (Duchesne 2017a, 61).

Lo anterior guarda plena relación con la novela de Quiñones, donde Gitomanqueño organiza las reuniones junto al fogón y a través del mambeo de coca, el chupe de *yera* convoca a su clan para compartirles su sabiduría y consejos. En *Perdido en el Amazonas*, el foráneo profana este tipo de ritos y de espacios en los que se celebra el *rafue*, esto se puede ver cuando el protagonista prosigue la tradición colonizadora de aquellos caucheros que deshonraron la Amazonía a inicios del siglo XX. En *El paraíso del diablo* también se logra percibir este tipo de invasiones, cuando se reemplaza la ley sagrada de la selva por la ley de la sangre ejercida por el hombre mestizo. Así como Pascual Chaves presencia la devastación de la floresta en busca de la expansión del imperio cauchero de la PAC, Gil quiso conquistar la selva a como dé lugar; incluso, arriesgando su propia vida.

Para expandir su colonia, Julián recurrió a la tala de árboles con el fin de crear su propio camino que lo llevaría a gobernar territorios inhóspitos en la selva colombiana:

Según Natividad, Julián había salido en compañía de Alejandro y Borrachito —dos indígenas civilizados que trabajaban con él hacía cerca de diez años— al amanecer del 24 de diciembre. Buscaban hacer una trocha o camino de unos 80 kilómetros de largo por entre la selva virgen, que uniera los ríos Bernardo y Puré... Julián le había confesado que en el fondo este era un motivo para buscar una tribu desconocida, la tribu aquella de la cual hasta ella misma le había hablado muchas veces. Quería adueñarse de esos indios, hacerse su jefe. Era el sueño obsesivo de Julián. (Castro 1978, 23)

Según la voz testimonial de Efraín, y la versión de Natividad Huitoto (esposa del protagonista), se puede detallar que el ideal de Gil se convierte en una utopía en el sentido de que, a pesar de que tenga los recursos apropiados para hacerlo, jamás podrá subyugar a este clan. Si bien él ya había utilizado el mecanismo de concertaje para subalternizar a distintos indígenas, no se percató de que en la profundidad de la selva habitaban nativos que mantenían plena resistencia ante este tipo de sumisión. Por eso, en *Perdido en el Amazonas* se puede ver una cultura emergente, la cual devela cómo la nación se quebranta en el momento en que se descubre en el fondo de la floresta una tribu ignota que rompe con el paradigma político e ideológico de la nacionalidad. Asimismo, se observa a través

de este personaje cómo la soberanía se queda atrás en la búsqueda por fundar un propio régimen de poder. Este es un proyecto selvático de gran envergadura que se suma a los grupos colonizadores que han querido asentarse en la selva.

Para comprender cómo surge el propósito que tiene Gil en colonizar la selva, es importante analizar los archivos de la Armada Nacional de Colombia y en el Ministerio de Defensa Nacional que Castro referencia en su novela (ver Anexo 1). De esta manera, se puede entender por medio de la versión del Capitán Rafael Grau que Julián casi fue sometido a un consejo de guerra por intentar fugarse del buque “Fragata Almirante Brion” junto con el marinero Ramón Elías Espitia. Aquel acto de indisciplina ocasionó el ahogamiento de Espitia en el río Amazonas; en consecuencia, Julián recibió, como punición, la selva por cárcel⁶⁸:

El castigo para Gil fue la selva. Una vez en la base naval de Puerto Leguízamo, en el corazón de la manigua y sobre la margen izquierda del caudaloso río Putumayo, el comandante cumplió con la sanción ordenada: trasladó a Julián aún más adentro, a un puesto avanzado y miserable llamado Monclart, aislado del resto del mundo y en el cual la escasez de alimentos, el calor sofocante y la nube de mosquito y de enfermedades tropicales, parecían el calabozo apropiado para él. (Castro 1978, 40)

Julián abandonó su nacionalidad en el momento en que fue trasladado a la selva. En la obsesión por independizarse no le importó dejar atrás su patria y su rango en la Armada Nacional; por el contrario, quería construir su propio imperio en Monclart:

Julián empleó el primer mes en adiestrar a sus soldados. Montó un buen pelotón de frontera con elementos que también estaban casi poscritos en la armada por indisciplinados. En las siguientes semanas recorrió inmensas distancias e hizo contacto con colonos, mestizos e indígenas. En tres meses logró aglutinar en torno suyo a la población civil. Sin descanso procedió a construirles viviendas con ayuda de su pequeña tropa. Trabajó hombro a hombro con ellos en la apertura de chagras o campos de cultivo. Derribó y quemó selva. Introdujo pequeñas plantaciones de caña de azúcar... contaba él y los oficiales y suboficiales que lo conocieron en esa época, que llegó a convertirse hasta en la partera de aquella franja selvática y olvidada por el resto del país. Eso le permitió – entre otras cosas– organizar militarmente a los civiles para que en caso de necesidad presentaran ayuda al puesto militar. (Castro 1978, 42-4)

⁶⁸El traslado a la manigua no parece ser un castigo para Gil, por algo pidió la baja en la Armada, porque él sentía que era su verdadero recinto. Todo lo contrario sucede con los campesinos que fueron internados en la cárcel de la Araracuara para cumplir con una sentencia. La Araracuara, ubicada en el mismo territorio donde operaba mercantilmente Julián, en aquella época, fue considerada como una de las colonias penales más siniestras de Colombia junto a Malpelo y la Gorgona, no sólo por su agreste condición de presidio, sino también porque allí albergaba el sentimiento del olvido, y porque además fue un lugar donde la nación aislaba indignamente a los hombres entre sus propios excrementos. Si bien estas personas mantienen la esperanza de salir algún día de dicho encierro, Julián se aferra a la ilusión de construir en esta zona su propia morada.

La cita hace eco de que Gil atravesó la selva sin importar los obstáculos que hallara en el camino, pero, además, desde la voz testimonial se aclara que Julián ingresó a la selva inhóspita impulsado por su deseo de implantar su propio capital. La selva fue un territorio totalmente ignorado por la nación, un lugar en disputa con Perú, donde el follaje de la naturaleza difuminaba cualquier frontera nacional. Por eso, Gil, al desplazarse a la manigua, no estaba ingresando a otra zona de Colombia, sino más bien estaba abandonando su soberanía. Asimismo, lo hizo el expresidente de Colombia Rafael Reyes a finales del siglo XIX, incursionó con sus propósitos capitalistas (explotación de la quina) en el fondo de la selva, porque el ramaje era el camuflaje perfecto para que el Estado no detectara sus delitos.

El propósito colonizador de Julián fue el mismo de aquellos invasores que han entrado a conquistar la selva y explotar a sus habitantes, por cierto, comerciaba con diferentes utensilios para intercambiarlos por caucho, pieles de jaguar y demás animales, también hacía endeudar a los nativos para que trabajaran a su cargo como pago de una deuda interminable. Por eso, *Perdido en el Amazonas* comparte una memoria colectiva, cuando la Amazonía colombiana fue totalmente ignorada por el Estado y cuando los mandatos se efectúan por cuenta propia, a saber, cuando los colonos se adueñaron de los territorios estableciendo sus propias reglas: “esta ha sido la ley desde el siglo pasado, cuando comenzaron a entrar a estas inmensas selvas los mestizos del interior. Lo hicieron los grandes caucheros peruanos, colombianos y brasileños. Lo hizo también mi general Rafael Reyes, presidente de la república, tratante de indios y esclavista en el sur” (Castro 1978, 50).

En este horizonte, “para Julián la verdadera independencia sólo existía en la selva. Allí tenía todo un mundo para andar, sin que nadie le preguntara de dónde venía o para dónde iba. Siempre consideró que un territorio de más de medio millón de kilómetros cuadrados, como es la Amazonía colombiana, el hombre debía ser diferente, libre” (Castro 1978, 52). A través de este fragmento se puede hallar una confluencia con *El paraíso del diablo* cuando Pascual Chaves tiene ese mismo propósito: entrar a la selva para buscar un bienestar común. Tanto en la novela de Montezuma como en la de Castro, se pueden observar hitos similares que tienen que ver con el sistema de concertaje. En *El paraíso del diablo* la PAC generaba el mecanismo de la deuda interminable, al momento en que los nativos ni con sus propias vidas terminaban de pagarla; en *Perdido en el Amazonas*, se observa que Gil implementó una técnica semejante:

Julián creyó darle forma al primero de sus grandes sueños: fundar un poblado. A lo largo de los ríos consiguió decenas de indios para que derribaran selva y abrieran campos de labranza y extensos pastizales. Era una empresa grande. Los primeros pasos fueron dados en base a endeudar indios con la mercancía que tenía entre [*sic*] su canoa. El endeude consiste en darles por adelantado telas, linternas, artículos raros para ellos. A cambio se les exige que paguen con trabajo. Uno fija los precios de los artículos y a la vez los jornales del indio. (Castro 1978, 53-5)

El fragmento anterior da cuenta del sistema de concertaje que analicé en *El paraíso del diablo*; tanto Arana como Julián utilizaron el mecanismo de endeudamiento para dominar a los nativos en la construcción de sus imperios. Con la llegada de los colonos a este territorio, a los indígenas se les ignoró sus formas de vivir y de pensar. La coca, como planta maestra, por ejemplo, con el tiempo fue perdiendo su poder ancestral: primeramente la empleaban los nativos en el mambeadero para conversar y celebrar sus fiestas, luego solamente se utilizaba para mitigar el hambre de las arduas jornadas en la extracción del látex, hasta tal punto que el indígena ya no pensaba en sus tradiciones, sino en aferrarse cada vez más al sistema comercial, siendo los primeros consumidores de los objetos y vicios occidentales que trajeron estos foráneos a la selva: “ellos ahora quieren comer solo lo que come el blanco: café, chocolate de pastilla, pastas... Hay que verlos en los puertos gastándose todo lo que ganan en una lata de sardinas. Mientras tanto el pescado de los caños se muere de viejo” (86). La Pedrera ubicada junto al río Caquetá es el punto estratégico de Julián, allí tenía una finca y vivía con su esposa Natividad, una indígena uitoto con la que concibió tres hijos. Desde este sector, Gil se desplazaba a diferentes lugares de la floresta para comercializar su mercancía, para él, “en estos territorios es mal negocio vender y el secreto del éxito está en hacer canje por artículos de la selva, pues no circula el dinero y es muy raro que el indio tenga una moneda encima” (Castro 1978, 70).

El testimonio de Efraín es clave para entender que Julián aprendió bastantes conocimientos sobre los misterios de la selva. Antes de la desaparición de Gil, Efraín lo acompañó en diferentes hazañas de su empresa. En una ocasión adquirió una infección intestinal, y Julián lo curó con bejucos de *yagé*, planta curativa que los chamanes la utilizan para sanar y para realizar sus vuelos intelectuales. Al respecto, el protagonista de la novela de Castro comenta:

Yo he visto una cosa todavía más verraca: un brujo le dio a un indio *yagé*, bastante cantidad, y el espíritu del indio se fue hasta una maloca donde estaban en fiesta y habló con su hermano que también había bebido *yagé*. Hablaron. La maloca quedaba a un mes de camino. ¿Sabe por qué supimos todo eso? Porque al mes y medio vinieron los de la

maloca a la casa del indio que los había mandado llamar con el hermano, porque su mujer se murió. Vinieron para la fiesta de muerto... ¡Yo sé que ustedes no creen, pero yo lo he visto! (Castro 1978, 81)

Esta versión es sumamente importante en la novela porque valida el poder sanatorio que tiene esta planta sagrada, así como también legítima la veracidad sobre el vuelo chamánico que realizan algunos nativos. De alguna manera, Castro con su trabajo ha generado un doble impacto. Primero porque, como señalé más arriba, devela un rasgo memorial sobre las crueldades que se cometían en la selva y, segundo, porque revela elementos de conocimiento ancestral que han sido poco tratados dentro de los estudios de la novelística en Colombia.

3. La *anáneko* y sus fuentes de conocimiento milenario

La *anáneko* es el espacio privilegiado para la socialización del *ruaki*. Es una construcción multifamiliar, dotada de todo lo necesario para la vida en comunidad. Cuenta con un lugar especial, el mambiliadero, destinado exclusivamente a la enseñanza y práctica de la tradición milenaria.

Selnich Vivas,

El arte indígena, un lenguaje por aprender

El epígrafe de más arriba menciona la importancia que tiene esta casa multifamiliar para las culturas amazónicas, y no es casualidad encontrar algunos apartados de la novela que vindican su simbología. Para Julián, por ejemplo, es importante recurrir a algunos de los conocimientos nativos para fundar su propio imperio, por ello construyó una casa de similar apariencia que la de una *anáneko* junto al Cahuinari:

La casa de Julián —por ejemplo— era de los dos sexos. Al tejer el techo, los huitotos que trabajaron en él dejaron un par de peines diferentes, tejidos con palma de caraná: en uno la hoja quedó formando escenas de bulticos simétricos y muy finos que según ellos eran senos y que significaban que la casa era hembra... Muy cerca de ese peine acomodaron otro del que se sobresalía un montón de varitas, correspondientes a la parte en que la hoja

va pegada al tallo del árbol y que para ellos significan los penes de una casa macho. (Castro 1978, 98)

El anterior fragmento es bastante sugerente. A pesar de que Julián construyó una casa multifamiliar con los mismos materiales silvestres empleados por los nativos, dicha vivienda no es equivalente a la cosmología ancestral que sustenta una *anáneko*, ya que hacen falta numerosos elementos que la constituyen, como el cuidado a cargo de un jefe o cacique denominado capitán,⁶⁹ la actividad ritual, la danza y el canto como prácticas de culto a la naturaleza y a los antepasados. En cambio, la casa de Gil representa el poder colonial, el avance capitalista: “el Cahuinarí, por ejemplo, fuera de las sementeras y de los árboles frutales, les hizo a los indios campos deportivos, quiso sacarlos de su ambiente y darles otro modo de vida” (Castro 1978, 102).

Vivas (2011) ilumina la idea de que la *anáneko*⁷⁰ representa una unidad fundamental del pensamiento ancestral, de tal manera que al separar este término en fonemas da como significado lo siguiente: aná = por debajo; ne = materiales naturales (bejucos, palos, cortezas) y ko = media esfera. Por tanto, este tipo de vivienda en su conjunto gramatical simboliza la virtud de construir y ubicar una casa geométrica sobre la madre tierra. Por eso es un lugar sagrado, porque, siguiendo a Vivas (2011), se la puede asimilar como un ser vivo que se levanta de la tierra como cualquier planta o árbol, elemento silvestre que da origen a la cultura y donde se consigna y enseña el conocimiento de la capitanía indígena. Eso quiere decir que, *Perdido en el Amazonas*, al representar este tipo de casa multifamiliar, sin duda, está promoviendo el imaginario milenario de la *anáneko*, de sus ciclos silvestres y voluntades cósmicas. De esta manera, su estructura es

⁶⁹Stanfield (2009) comenta que este jefe “ejercía mucho poder dentro de la maloca. Usualmente el hijo mayor del anterior cacique, o aquel individuo cuyo linaje tenía origen en el ancestro principal, un capitán de ‘tradición o linaje’, usaba su conocimiento técnico, mitológico y ceremonial para traer bienestar a su clan. Necesitaba ser un hombre de prestigio y generosidad, un facilitador de la paz, un protector, alguien capaz de mantener armonía y balance en mundos espiritual y ambientalmente delicados” (87). Este líder fue una de las principales víctimas en las correrías ocasionadas por los colonos caucheros, porque una vez se atrapaba al capitán, el resto de la comarca debía doblegarse ante aquel régimen. Además, tiene una función muy importante, pues es el encargado de dirigir las ceremonias sagradas y reuniones del clan junto al mambeadero, “es una especie de sacerdote [...] que trabaja con el pensamiento y la palabra (Pineda 2000, 51); en resumidas palabras, es el que promueve el *Bakaki* tal y como lo representa el personaje Gitomanqueño de *En el corazón de la América virgen*.”

⁷⁰Duchesne (2017a) también aclara que la *anáneko* “está construida con palo de apu y hoja de palma de pui, amarrados con bejuco, los materiales tradicionales de todas las malocas en la región. No se usa ninguna pieza de metal. Una cumbrera a dos aguas con dos ventanas triangulares, una mirando al este y otra al oeste, corona la punta cónica del techo. Las dos ventanas se ubican con respecto al sol de tal manera que su haz de luz se desplaza como reloj y calendario por el interior de la maloca, marcando horas y ciclos anuales importantes” (70).

entendida como un refugio más del pensamiento aborigen, porque la *anáneko* es la madre y los habitantes de la floresta sus hijos (Vivas 2011, min 42:51).

La *anáneko* simboliza, entre otras cosas, un ser femenino (madre) para los nativos, por eso su arquitectura tiene una boca en la que sus habitantes ingresan los alimentos, un vientre en el que realizan la danza para armonizar las vivencias del clan y para resguardarse de los malos espíritus; también posee un ano por el que desechan los desperdicios con el fin de no contaminar su entorno físico, la *anáneko* “jamás entra en conflicto con la madre tierra ni con el medio ambiente, pues todos sus materiales son biodegradables. De hecho, esta casa multifamiliar representa a la madre en estado de gestación” (Vivas 2015, 128). Por esta razón, luego del etnocidio cauchero del siglo XX, su reconstrucción fue elemental porque es un elemento básico para el resurgimiento de la cultura bosquesina, ya que es “la condición de la vida ritual y del ejercicio de la autoridad tradicional” (Pineda 2000, 205).

Encontrar este tipo de representación en una novela colombiana del siglo XX no es común. Se puede decir que la novela de Castro tiene su propia singularidad enunciativa porque promueve los secretos y valores sobre el origen de la vida ancestral. Castro le otorga una mirada distinta a la selva, pues no solamente recarga el contenido novelado con testimonios y notas de reportaje, sino más bien su objetivo se concentra en demostrar que este territorio está impregnado de conocimientos que complementan la cultura nacional.

Dichos conocimientos milenarios tienen que ver con la revaloración mítica de la selva; a ello me refiero cuando afirmo que el autor de *Perdido en el Amazonas*, a través de la versión narrada por Efraín, también vindica la epopeya de *Dijoma*, personaje mítico de la Amazonía colombiana que representa la *nuio* del Amazonas. Los estudios de Vivas (2015) señalan que la *nuio* fue creada por la propia imaginación de *Dijoma*, este devenir animal explica cómo el mal empleo de la sabiduría puede acabar con la existencia humana: “los humanos se devoran unos a otros por exceso de razón” (156); es decir, “el producto de nuevo conocimiento descentralizó la colectividad y la vida” (158). El siguiente es un fragmento clave para ejemplificar que *Dijoma* cumple un rol importante dentro de los imaginarios de los nativos que viven con Julián:

La gente de la Armada que tenía alguna referencia, todas las boas de la selva parecían haberse dado cita en Monclart. Julián mató algunas durante las primeras semanas pero los indios le pidieron que no siguiera —contaba él— porque no se trataba de un animal peligroso y, además, para ellos tenía un significado especial.

Según los indios huitotos, hace mucho tiempo, al principio de la humanidad existió un viejito que se llamaba Drújoma y era el dueño de los remedios. Sabía de todas las plantas que curan a los hombres y un día su hija salió a la orilla de la quebrada y encontró la cría de una boa de agua y le pareció muy linda y se trajo para la casa y la crio [sic]. La boa comenzó a crecer y crecer, y creció tanto que una mañana se tragó a la hija de la mujer, una niñita chiquita. Entonces Drújoma [sic] se fue a buscarla y se hizo tragar de la boa. Claro que él ya iba armado con todos sus elementos mágicos como eran la coca y el ambil o tabaco líquido, y empezó a tasajiarla por dentro de a poquitos y como le dolía mucho la barriga, la boa se tuvo que ir. (Castro 1978 40-1)

En este fragmento, Vivas (2015) ayuda entender que las plantas de poder que utilizó *Dijoma* simbolizan la sabiduría ancestral en la selva. En este caso, “la nuida es una planta de transformación, un enteógeno que provoca un estado modificado de la conciencia, bajo el cual se pueden producir modificaciones del cuerpo que posibilita el diálogo con los dioses” (153). “En el caso de *Dijoma*, su transformación en nuio acaece después del conocimiento de la nuida y de su habilidad para extraer, mediante un proceso químico, la esencia de la planta, que es común a la esencia animal” (155). *Dijoma* es un ser muy significativo en la imaginería amazónica, fue el inventor del *jurai* o maguaré (Vivas 2015, 139), aquel instrumento musical que como lo he señalado en anteriores apartados, es la mayor tecnología de comunicación de la selva. Como se ve, este tipo de simbolismos otorgan un valor importante a la novela de Castro, lo que permite apreciar su densidad discursiva.

Perdido en el Amazonas revela uno de los hechos más inhumanos que se ha producido en el Estado colombiano durante su historia. Representar la selva como una cárcel es una prueba fehaciente de que el estigma de infierno verde es creado por el mundo foráneo, como he sostenido a lo largo de este estudio, aquella representación infernal no es producto de los seres selváticos; todo lo contrario, es una figuración grotesca creada por la mirada occidental. Por eso, es importante destacar el trabajo de Germán Castro, porque en su intención literaria está presente el discurso nativo que ha sido opacado por la oficialidad.

Es necesario tener presente, que el imaginario de infierno selvático también ha sido promovido por el propio Estado colombiano. Por ejemplo, la cárcel de Araracuara, en la que el *nomos* es el nuevo mecanismo de intimidación y de exterminio para las culturas amazónicas:

Desde 1938, cuando fue creada por el gobierno para enviar allí campesinos que no cabían en las cárceles del país, la historia de Araracuara estuvo ligada a crímenes horrendos... Constaba de nueve grandes campamentos a lo largo del río, separados unos de otros por la selva. En ellos estaban reclusos 560 presos y unos 200 guardianes que en cosa de días,

a partir de su fundación, contaminaron y prácticamente destruyeron una gran comunidad indígena que desde comienzos del siglo se instaló allí. Ellos habían huido de la casa Arana, una organización de caucheros peruanos donde el indio era marcado con hierros calientes como si se tratase de una res y castigado a morir en cavernas cuando no cumplía con la tarea que le era asignada durante el fábrico [*sic*] o temporada de extracción del látex. Muchas veces familias completas fueron sumergidas en pozos infestados de pirañas que los devoraban vivos. Este era uno de los espectáculos predilectos de los caucheros.

Algunos huitotos y Andoques huyeron hasta Araracuara y así lograron curar las cicatrices morales y físicas. Pero cuando lo habían logrado les enviaron a los más refinados criminales, abigeos y rateros del país.

Desde su llegada, los guardianes armados irrumpieron en las malocas indígenas y ofrecieron a los hombres la compra de sus mujeres. Pero como esto resultaba humillante algunos reaccionaron y fueron masacrados por los guardias del orden. En adelante, la venta y el robo de mujeres se convirtió en una institución y la mentira, el alcohol, el cigarrillo, la prostitución, el homosexualismo [*sic*] y el crimen con sevicia complementaron la cultura del lugar. (Castro 1978, 108-9)

De esta cita *in extenso*, es importante analizar que los caucheros que trabajaron en la PAC siguieron cometiendo en la selva múltiples atrocidades. Al decirse que los nativos fueron marcados como reses se está ejerciendo control corporal y barbarie. En palabras de Vivas (2017), se está tallando con carimba la piel del nativo para aprisionar, para sojuzgar y colonizar aquel ser humano que está sometido al *nomos* de la soberanía,⁷¹ “el resultado de ello es una suerte de animalización del hombre llevada a cabo por medio de las más refinadas técnicas políticas” (Agamben 2013, 12). De alguna manera, Julián reproduce el rol del exterminio que ocasionaron los caucheros y los administradores de la Araracuara. Los guardianes profanaron las casas multifamiliares para reclutar a las mujeres como sirvientes, Gil también profanó la *anáneko* para alcanzar su proyecto colonizador. La PAC arrasó con media Amazonía para incrementar sus riquezas, Julián derribó kilómetros de árboles para construir su camino en busca de la riqueza utópica.

Aparte de comentar la violencia ocasionada por las caucherías, en la novela de Castro también está presente la sobrevivencia del testigo; Agamben (2000) considera el elemento testimonial como una “potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar” (153). En esta vía, el testigo en *Perdido en el Amazonas* es aquel que sobrevivió el holocausto cauchero y la cárcel la Araracuara para dar fe de lo que pasó, como ejemplo, se tiene el caso del personaje Diego Pájaros Heredia, quien logró liberarse del presidio y,

⁷¹Agamben (2013) permite entender que la nación a más de darle la espalada al territorio amazónico, ejerce su ley implantando mecanismos de poder que penetran en el cuerpo mismo de los nativos y en sus formas de vida cultural.

además, es el portador de la lengua que ya no significa, pero que, en su no significar, se adentra la vitalidad del testimonio que ratifica los crímenes que se cometieron en la selva:

No podría decir detalles porque aquellas cosas eran normales en Araracuara [...] eran cositas pequeñas como la muerte... [...]Mire, hubo allí un director, el mayor Guerrero, que decía, “el hijueputa que se quiera fugar de aquí, puede hacerlo. Es más: yo le muestro el camino, le doy provisión para que lleve, pero una vez dé el primer paso, que se atenga a las consecuencias”. Muchos penados [*sic*] inocentes de lo que significaba eso —algunas veces porque eran nuevos— arrancaron selva adentro y se iban, pero dos o tres días después tenían a la pata los perros y más atrás a los guardianes más sanguinarios: al señor Yaquez, al señor Morales, al Buchón Vargas, al Negro Castillo y al jefe de todos los criminales: el sargento Juan Díaz, un sanguinario como no lo he visto jamás. (Castro 1978, 112)

El objetivo del narrador es mostrar una serie de mecanismos sanguinarios que fueron implementados en la selva para garantizar el control absoluto. Se puede entender a través de las líneas narrativas que el ser humano que fue sometido a estas condiciones no solamente ha perdido el derecho a su libertad, sino también ha perdido su dignidad. En la novela de Castro hay un escenario de brutalidad que se verifica con los testimonios de Efraín y de los habitantes de esta zona; por ello, es oportuno analizar que no se trata de un trabajo de reportaje que se limita a mostrar un acto noticioso, sino más bien se encarga de retroalimentar una verdad inacabada e ignorada por el Estado colombiano.

Volviendo a la trama de *Perdido en el Amazonas*, es clave resaltar que Efraín organizó un bloque de búsqueda para encontrar a su hermano Julián. Varios hombres expertos en la movilización en aquel terreno y algunos militares coordinaron la expedición. Dicho paraje es primordial porque ayuda a comprender cuál fue el destino final de Gil. Aunque al final de la novela no se explicita qué pasó con el protagonista, este factor ofrece varios indicios sobre su extravío, los cuales permiten reforzar nuestra hipótesis central en este capítulo.

Pues bien, Efraín y su comisión arribaron hasta la casa de Julián en Cahuinari, allí se encontraba su esposa Natividad. Prosiguieron su viaje rumbo a la Pedrera donde Julián había construido su propia *anáneko*. En esta senda narrativa se puede identificar otro de los elementos amazónicos que confluyen en la novela de Castro y hacen que su trama supere el campo de verosimilitud y se adentre en una dimensión mítica. Se trata de la voz de origen “*Cuyo Buinaima*”,⁷² uno de los relatos orales que el indígena Alejandro

⁷²En “*Cuyo Buinaima*” por ejemplo, se puede apreciar el culto a la semilla, a la existencia de la mujer indígena como la existencia de los alimentos que ofrece la naturaleza, por ello, Cuyo Buinaima deviene lombriz para simbolizar la fecundación de la tierra y de la placenta femenina. Acontecimientos como estos explican el parto de los ríos, las frutas silvestres; y en efecto, el bienestar de la vida aborígen.

Román Huitoto compartió a Efraín. En esta tradición oral se enseña que la riqueza de la tierra, el agua y los alimentos dependen del baile y el canto que se realice intensamente una vez se haya terminado de construir la casa multifamiliar: “por eso, don Efraín, cuando hoy la gente hace maloca nueva tiene que hacer un baile para pisar bien el piso de la casa para que quede firme” (Castro 1978, 152). Dicha firmeza es la que no efectuó Julián cuando construyó su *anáneko*, en el trabajo artesanal prescindió del rito, lo que causó que su hogar no herede la fuerza espiritual de la selva. Este acto milenario es importante porque garantiza el bienestar de la comunidad; saber preparar el terreno de la *anáneko* es saber agradecer a la madre tierra por sus maravillosos ciclos de vida en el bosque.

Aunque el ingreso de Julián en este territorio amazónico representa un choque cultural, en la novela existen diversas voces que entablan una resistencia ante su hegemonía impuesta. A pesar de que Gil civiliza a los nativos y les enseña a destruir su propia selva, él no se percata de que la naturaleza tiene espíritu propio, elemento que él subestimó en su utopía por conquistarla. En *El paraíso del diablo* se observó que Pascual a pesar de que ingresó a la selva con fines lucrativos, al menos motivó a los indígenas a que se sublevaran ante la opresión de la PAC, en cambio Julián se internó en la manigua para reproducir el horror que los nativos vivieron durante el exterminio cauchero; en otras palabras, los colonizó por doble partida: los excluyó de su propia comarca al construir su imperio en plena zona selvática y les enseñó a rechazar sus tradiciones a cambio del consumo de mercancías occidentales:

Julián había continuado con algún éxito en sus incursiones al Miritiparaná. Cuando fue por primera vez a aquella zona, los indios andaban con guayuco. Ahora sus mujeres usaban vestidos de nylon llevados por él, zapatos de tacón, sostenes. Tal vez lo único que no había entrado allí eran las medias veladas. Julián les enseñaba a usar todo eso... Fue un proceso muy rápido a pesar de que cada viaje era de meses, pues tenía que penetrar mucho en la selva para llegar a donde estaban las tribus de yucunas macunas, coreguajes, muinanes, huitotos, mirañas y no sé cuáles más. Últimamente las indias decían, “marido no comprando vestido tela y yo dejando marido”. Dejaban a sus compañeros y se iban con otro que sí les diera vestidos, coloretes, crema dental y cepillo. La era del transistor en esa zona también comenzó con Julián. Él les llevó los radios y luego mantuvo el control del mercado de pilas: un buen negocio. (Castro 1978, 165)

Con esto se constata que Julián cambió drásticamente los modos de vida en la selva, intervino en la cultura del nativo a través del canje de utensilios. De igual manera, el camino que Julián trazó en la selva para encontrar al clan yuri cumple el mismo

propósito de una de las tantas carreteras transamazónicas⁷³ que se construyeron en la Amazonía brasileña con el fin de propagar colonias; a este tipo de atrocidad, Pizarro (2009) la denomina como un “desgarramiento amazónico”, en el sentido en que la destrucción de la naturaleza también acarrea la muerte de las comunidades indígenas: “otro destino fue acrecentar los grupos que venían del sur para llevar a cabo la explotación de las «colonias», tierras amazónicas en torno a las carreteras pero cada vez más alejadas de ellas una vez que esta colonización se aceleró. Era la nueva *utopía*: acceder a unas hectáreas de tierra en medio de la nada, es decir, en medio de la selva, desmalezar, desforestar para lograr hacerlas productivas” (111; énfasis añadido).

En Julián se puede ver un sentido utópico. Él se comporta como un individuo de la modernidad que lleva a lugares recónditos la civilización occidental y al mismo tiempo amplía las fronteras de la Patria (Pizarro 2009, 120). Esto permite reflexionar que el sendero que construyó Gil obedece al proyecto geopolítico del capitalismo salvaje:

Aprovechando la mercancía que yo le daba para que canjeara con los indios, Julián les fiaba buenas cantidades para endeudarlos y una vez lo logró —porque no es labor difícil— se apoyó en el propio corregidor, quien obligó a mucha gente a pagarle con trabajo en la finca del Cahuinari. En esa oportunidad Julián logró despejar más selva, abrir más potreros, llegando a tener arriba de ochenta hectáreas de pastos, pues los frutales y los millares de semillas que había traído de Bogotá desaparecieron después de la primera cosecha. Estas tierras son pésimas para la agricultura una vez es derribada la selva porque la riqueza del suelo no es la greda rojiza y pegajosa de que está formado sino las hojas que caen de los árboles, las maderas que se pudren al morir, los millones de animales que le entregan sus cuerpos y sus deyecciones. Una vez que muere el árbol aquel ponqué de cosas puede alimentar tan solo una cosecha y luego desaparece. (Castro 1978, 166-8)

⁷³ Piénsese en la novela *Mad María* de Márcio Souza, en la que se puede observar cómo la selva amazónica del Brasil fue arrasada para construir una vía férrea, cuyo objetivo era transportar el caucho producido hasta el puerto de Belém donde sería exportado a diferentes países. El novelista describe así la magnitud de este proyecto capitalista: “Os chineses trabalhavam no desmatamento, iam avançando pela floresta. Os alemães cuidavam do serviço de destocamento e da terraplenagem. Os barbadianos estavam no serviço de colocação do leito ferroviário. Os epanhóis, egressos do sistema repressivo colonial em Cuba, faziam as vezes de capatazes e compunham a guarda de segurança. Cada homem tinha o seu trabalho definido, e a jornada era de onze horas por dia, com direito a um intervalo para o almoço. Mas o aspecto de cada homem era igual, independente de sua nacionalidade. Todos estavam igualmente maltrapilhos, abatidos, esqueléticos, decrépitos como condenados de um campo de trabalhos forçados” (Souza 2005, 20). En español: “Los chinos trabajaron en la deforestación, avanzando por la selva. Los alemanes se encargaron del servicio de descarga y del movimiento de tierras. Los barbadenses estaban al servicio de colocar la línea del ferrocarril. Los españoles, que habían abandonado el sistema represivo colonial en Cuba, actuaron como supervisores y formaron la guardia de seguridad. Cada hombre tenía su trabajo definido, la jornada de trabajo era de once horas por día, con derecho a un receso para el almuerzo. Pero la apariencia de cada hombre era la misma, independientemente de su nacionalidad. Todos estaban igualmente maltratados, abatidos, esqueléticos, decrépitos como condenados por un campo de trabajos forzados” (traducción de Francisco Delgado, 02 de junio de 2020).

La cita de arriba refiere al hecho de cómo Julián logró expandir su imperio sin mayor esfuerzo. Para cumplir su proyecto colonizador no tuvo que invertir demasiado dinero pues se puede observar que generó un sistema de endeudamiento para que los nativos paguen las mercancías adquiridas con trabajo. En este sentido, *Perdido en el Amazonas* y *Nueva Atlántida*, de Francis Bacon, están unidas por una relación común, en la medida en que el protagonista Julián Gil guarda la esperanza de que en el corazón de la selva se puede crear un imperio capitalista,⁷⁴ tal y como se representa con el progreso científico de la isla de Bensalem en la novela utopista. Entrar en lo más recóndito de la Amazonía colombiana significaba salir de una nación que no da riquezas, es como haber descubierto la nueva Atlántida (América), pues se pensaba que aquella isla tenía mayores virtudes que Europa, por eso se la consideraba como el seno de Dios. Aunque Gil no logró materializar su deseo imperialista en la manigua, sí pudo expandir un poco más su colonia mercantilista, esto se debe a que “la visión utópica abarca no lo probable sino más bien lo no imposible” (Aguilar 2017, 14). El deseo utopista del protagonista muestra que la *anáneko* pueda ser colonizada, es decir, hay una suerte de esperanza en que el avance comercial se extienda hacia otros espacios selváticos; incluso, transformando las culturas nativas.

Por otro lado, la utopía representada en *Perdido en el Amazonas* es diferente a la utopía presente en *La imaginaria ciudad del sol* de Tommaso Campanella. Puesto que el carácter utópico establecido en la novela de Castro no busca una sociedad más justa, sino más bien un territorio selvático desbordado por el capital occidental. Aparte de esta diferencia mayor, en la novela analizada se observa que el poderío ancestral de la comunidad nativa presenta un fin sagrado y una lucha en contra de aquellos profanadores, devolviendo en mínima, pero significativa porción, la libertad al espíritu oprimido.

Aquella colonización que evoca Castro va acompañada de la profanación de los mandatos sagrados de la Amazonía. Dicha transgresión se promueve en diferentes formas, es decir, no solo el colono es quien invade la selva, sino también la misma iglesia es la encargada de evangelizar al nativo, y con ello, se despliega la ambición de propagar el cristianismo:

⁷⁴Sobre la atmosfera amazónica presente en la novela de Germán Castro, Moro (2016) ayudaría a explicar que mientras exista el yugo opresor, toda esperanza de los nativos por vivir en armonía (por floreciente que sea la selva) es una mera utopía, ya que “mientras exista la propiedad privada esa igualdad será imposible y el cuerpo político no podrá ser perfecto” (Bartra 2016, 16). En otras palabras, Gil, al querer fundar su propio capital en dichas zonas sagradas, genera que la libertad y la incivilización de los indígenas pase a convertirse en un futuro incierto.

El internado, siempre tan lejano de nosotros, queda en una colina, río de por medio. Allí estudian cantos, oraciones, rezos, lectura y escritura los hijos de los indígenas, que los misioneros traen a la fuerza de las malocas, así los padres de familia no lo deseen o intenten oponerse. Si en la Amazonia colombiana se hiciera una investigación penal ateniéndose a lo que dicen nuestras leyes respecto al rapto, estos buenos curitas serían condenados a muchos siglos de prisión. Pero ellos son los que mandan en nuestros territorios, igual que los evangelizadores gringos que aparecen por decenas y que han logrado meterse y vivir también de la explotación del indio, bajo amenaza de mandarlo al infierno si no se portan bien. Hoy en todas las zonas de la selva y los Llanos Orientales, los indios son víctimas de los nuevos dueños que pelean como perros y gatos por tener el mayor número de hombres bajo su religión. (Castro 1978, 168)

En relación con esta imagen de colonización y evangelización, la novela de Castro aporta significativamente al análisis del hecho de que la selva ha sido invadida a toda costa. No solamente exploradores botánicos, quineros y caucheros han querido transformar las costumbres de los nativos, la iglesia también ha sido responsable de este tipo de actos inhumanos. No es la manigua con su clima pertinaz la encargada de pudrir las cosas, son los sistemas capitalistas y misioneros de la religión católica y cristiana los que carcomen la vida en esta zona. Para Pineda (2000) el tema de la evangelización⁷⁵ es otro de los acontecimientos que explica la reducción cultural también representada en *Perdido en el Amazonas*:

Todas las manifestaciones socioculturales de los indígenas se vieron afectadas. Los jefes y ancianos fueron simultáneamente aniquilados; las mujeres y los niños fueron «confiscados».

[...] Se les prohibía celebrar rituales, o con frecuencia éstos eran utilizados como actos genocidas; las malocas y los plantíos eran destruidos indiscriminadamente; se les castigaba en el cepo o se les flagelaba de manera masiva —sin discriminación de edad o sexo—. (99-100)

El segundo párrafo remite al suceso de que la mayoría de *anánecos* fueron destruidas para que los nativos abandonen sus prácticas rituales y se dediquen

⁷⁵En la novela *Nankijukima* (1982 [1895]) escrita por el sacerdote Enrique Vacas Galindo se puede hallar la representación cultural de la comunidad indígena Shuar, así como también el apogeo de la civilización y la evangelización en la Amazonía ecuatoriana. Traigo a colación esta novela, porque su marco enunciativo se asemeja al contenido de *Perdido en el Amazonas* en el que el novelista se internó en la selva para investigar sobre la imaginería ancestral de los shuar. La obra establece un caso paradójico porque la orden Dominicana de Quito envió su comisión misionera a la Región Oriental del Ecuador para evangelizar a estos clanes y no para recuperar sus tradiciones aborígenes. No obstante, el autor de esta etnografía literaria no entrega al público una mirada exotista sobre la comunidad en mención, más bien da su propia perspectiva crítica sobre el adoctrinamiento cristiano que se estaba llevando a cabo en la floresta: “Mas puedo asegurar yo que hay, no un pueblo estúpido, sino una raza inteligente, robusta, activa, belicosa como ninguna en el mundo, con disposiciones las más felices para el bien y el mal, sin religión, sin dioses, sin sacrificios...Es la raza jíbara” (63). De esta suerte, el autor de *Nankijukima* defiende los derechos ancestrales tal y como lo podemos ver en el desenlace de la novela de Castro.

exclusivamente al trabajo forzado. Se encuentra, entonces, una suerte de profanación que, en palabras de Perus (1998), “proporciona también un sentido mítico a la violación del espacio y las culturas indígenas por parte de la civilización occidental y cristiana” (184). La intención de Julián en trazar un camino de doscientos kilómetros en plena selva tenía como fin evadir y sacar ventaja a los comerciantes brasileños; sin embargo, detrás de ese propósito se hallaba la necesidad de encontrar a la tribu desconocida para colonizarla: “yo voy hacer ese camino aunque me muera. [...] Hermano, piense en el poder que vamos a tener con camino por el lado colombiano, con camino propio... [...] Pero, además, ¿sabe qué es lo que más me interesa? Que a esa zona todavía no ha entrado ningún hombre blanco. *Es selva virgen, selva pura, hermano* [...] Estoy decidido a coger esa tribu, hacerme el dueño y ponerla a trabajar para mí...” (Castro 1978, 178-185; énfasis añadido).

El camino de Gil cubrió el trayecto desde el Mirití hasta la desembocadura del río Puré, que tiene como destino la *anáneko* de la comunidad amazónica Yuri. Esta tribu que mantenía sus tradiciones incólumes representa un poderío cultural en Colombia,⁷⁶ porque, al estar totalmente aislada de la civilización, da a entender que sus habitantes prefieren habitar la selva que perder sus tradiciones ancestrales luego de entrar en contacto con el mundo moderno, por ello, vivir en estos lugares inhóspitos, representa un acto de resistencia cultural⁷⁷.

En otro orden de cosas, un convoy militar, conformado por el sargento Valois Rojas y doce infantes de marina, se sumó al bloque de búsqueda: “dentro del grupo se había procurado llevar indios de diferentes tribus —dos de cada una— para buscar que alguno tratara de interpretar alguna palabra o algún sonido en caso de hacer contacto con los captores de Julián” (Castro 1978, 203). El operativo duraría máximo quince días y sólo podrían utilizar las armas en caso necesario y por ningún motivo se podría asesinar a ningún nativo yuri porque podría poner en juego la vida de Gil. Efraín y el grupo militar atravesaron gran parte de selva espesa para llegar hasta la *anáneko*. Próximos al arribo, la patrulla de rescate escuchó el *maguaré*, esto simboliza, tal y como señalé en *El paraíso*

⁷⁶En este tramo de la novela se puede verificar que los límites fronterizos se difuminan en la selva. Aunque para muchos la Amazonía fue considerada como tierra de nadie por causa de los estigmas estatales que aseguran que en ellas habitaban caníbales, dicho territorio es un patrimonio importante para la nación.

⁷⁷Con esta idea, no trato de vislumbrar un panorama esencialista de aquellas comunidades nativas que aún se encuentran aisladas en la selva. Mi intención es señalar que este tipo de comunidades se resisten ante los innumerables avances de la modernización. Por eso, estas culturas promueven sus prácticas milenarias, precisamente para enseñar que el mundo es diverso en la medida en que se incluya esta variopinta de pensamientos y acciones que giran en torno al legado de los antepasados.

del diablo, la invasión del espacio amazónico. Aquel sonido indicó a los exploradores que los nativos yuri estaban cerca: “vimos por entre la oscuridad de los árboles una luz fuerte. La del sol. Había un claro y al fondo unos postes. ¡La maloca! En cosa de segundos todos los hombres estaban en el claro rodeando una maloca vacía, imponente y altísima” (Castro 1978, 218-9).

En este punto es importante traer a colación *Hágase tu voluntad* (1998) de Germán Castro, en la que se puede ubicar otra confluencia con respecto al tema de la profanación. En esta novela, Castro, apoyado del testimonio que le compartió el sacerdote Miguel Ángel Cabodevilla, logró recrear una de las más pavorosas historias acaecidas en la Amazonía ecuatoriana: se trata del desgarramiento amazónico por parte de compañías petroleras estadounidenses, a quienes los nativos de esta región los llamaban caníbales por su forma brutal de abatir sus clanes. Dichos colonos destruyeron todo a su camino con el fin de colonizar estas tierras selváticas; sin embargo, la selva hizo todo a su voluntad y sus guerreros amazónicos mataron a todos aquellos invasores que intentaron violar las leyes sagradas de la floresta. El padre español Alejandro Labaka Ugarte y la monja colombiana Inés Arango, designados en una misión evangelizadora, durante varios años demostraron la intención de salvaguardar la comunidad Wao. En el año 1987 estos dos religiosos fueron atravesados con lanzas por parte de los tageiri,⁷⁸ una tribu guerrera del linaje wao que aún conservaba sus costumbres intactas y que no permitiría que ningún extraño ingresara a su territorio sagrado.

Hágase tu voluntad permite comprender que lo que realizaron los tageiri no fue salvajismo, sino más bien utilizaron sus lanzas que simbolizan defensa y resistencia ante los avances territoriales de Occidente. Por medio de sus rituales, manifestaron que su comarca es inaccesible para el hombre blanco. Aquellos wao que fueron diezmados, evangelizados y reducidos al borde del exterminio por parte de las agencias caucheras, petroleras y el Instituto Lingüístico de Verano estadounidense, algunos de ellos lograron mantener intacta su mayor dignidad: la desnudez como signo mayor de libertad. Además, supieron defender sus principios ancestrales, sus valores culturales y sobre todo su concepción de vida, que sin duda es un mundo espiritual, diferente que Castro (1998) logra representarlo memorablemente en su novela: “Y la vida. El hombre amazónico ve

⁷⁸Este clan procedente de la cultura Wao se formó con la iniciativa del nativo Tage (de ahí viene la denominación tageiri), quien tras la muerte de su hermano y su padre no quiso formar parte de ningún otro grupo, pues quería asumir el mando de su progenitor Kemontare, convocando en la selva su propia tribu guerrera (Nenquimo 2014, 23).

que su vida no es fundamentalmente diferente a la de un árbol, a la de un ave, a la de una nube o a la de un río. Para ellos la vida es algo colectivo, según lo cual, tenemos una misma vida con *distintas manifestaciones. Pero una misma vida*” (240; énfasis añadido).

El padre Labaka y la monja Arango fueron atravesados por las lanzas de los tageiri. A pesar de que los dos misioneros aprendieron la lengua waotededo, esto no fue suficiente para que los nativos desistieran de su acto de defensa, pues se consideran guerreros jaguares que protegen la selva de las invasiones foráneas, tal y como lo señala el siguiente *icaro* incluido en *Hágase tu voluntad*:

*Debes luchar para que nadie pise nuestra tierra,
Soy como un tigre;
Vivo como mi abuelo,
No olvido cómo hacer lanzas.
Somos ocho personas, cinco viejos, tres jóvenes.
Somos enemigos.
La gente ha sufrido mucho
Por eso le matamos.
Mi lanza no pierde su fuerza, chupa sangre.* (Castro 1998, 365; cursiva en original)

Este fragmento intensifica la idea de que la selva es agresiva con aquellas personas que intentan profanar sus mandatos sagrados. Dentro de la concepción de los tageiri, el jaguar es el único guardián de la floresta, por ello, cuando un guerrero del clan muere, su espíritu se convierte en jaguar y su ciclo de vida continua como protector de la naturaleza, por tanto, ellos ponen en acción su máspreciado lema: “cowen wenonte kewengi meñebain (matar siempre como los jaguares)” (Nenquimo 2014, 29). Así, entonces, se puede decir que tanto *Perdido en el Amazonas* como *Hágase tu voluntad* de Castro trascienden más allá del acto informativo estableciendo un proyecto de recuperación ancestral; es decir, estas novelas reconstituyen la conciencia sobre la existencia de culturas nativas diferentes y con leyes de mandato sagradas dentro de la Amazonía.

Volviendo a *Perdido en el Amazonas*, los miembros del bloque de búsqueda quedaron estupefactos al ver la magnificencia de la *anáneko*, aunque ellos no comprenden que en el trasfondo de aquella estructura artesanal se encuentra impregnado un cúmulo de imaginarios sumamente valiosos. Allí se refugian los saberes milenarios de las culturas bosquesinas que se han heredado de generación en generación; por tanto, la potencia cultural que entrega esta casa multifamiliar es única no sólo en la Amazonía, sino en el mundo entero:

La choza se hallaba prácticamente vacía y no tenía paredes de división. Era inmensa, el techo muy alto, semirredondo y las pilastras o postes no medían menos de quince metros. [...] Era de madera sumamente pesada y todavía no me explico cómo se las ingenieron para cortarlas.

Tan pronto como me repuse de la fatiga me decidí a penetrar: tenía dieciocho pasos de largos de punta a punta y debajo del techo, deteriorada ya, conté diez fogones apagados y algunas ollas de barro; recostada contra una de las vigas hallé una lanza de seis metros de larga, tan gruesa como una de mis piernas y bien afilada en la punta. [...] Traté de alzarla y estuvo a punto de dominarme. Era demasiado pesada. Asimismo vi un tubo de cuatro metros de largo, con un huequito perfecto, tan perfecto como el cañón de un fusil. Estas son las cerbatanas, dentro de las cuales se coloca un dardo, que al soplar con fuerza sale a treinta o cuarenta metros con una precisión tremenda. [...] Al llevar los ojos al piso me encontré con cuatro cartuchos de escopeta marca Remington que inmediatamente supe que eran de Julián porque estaban seccionados. En toda la Amazonía colombiana mi hermano era el único cazador que seccionaba sus balas [...] Decía que así lograba mayor alcance y mejor impacto. (Castro 1978, 221-2)

Una serie de circunstancias descritas en el anterior fragmento da cuenta de que en la zona en la que se encuentra ubicada la *anáneko* hubo un enfrentamiento entre nativos y los exploradores que acompañaron a Julián. En otras palabras, se puede entender que se efectuó una invasión a un recinto sagrado, dicha violación da cuenta de que este tipo de clanes viven en lo más recóndito de la selva precisamente para evitar ser saqueados y quebrantados por otros grupos humanos. Así las cosas, el convoy liderado por Gil representa una nítida escena del plexo colonial que arrasó inhumanamente el territorio amazónico.

En *Perdido en el Amazonas* se puede ver que el bloque de búsqueda encontró la *anáneko* deshabitada. Efraín nunca comprendió la dimensión del problema que ocasionó su hermano Julián luego de haber profanado este espacio sagrado. Ambos no entendieron que este tipo de comunidades viven aisladas del mundo civil porque no quieren contagiarse de sus enfermedades ni adoptar sus malas conductas, “haciéndose invisibles ante la mirada del ‘blanco’, evadiendo la voracidad aniquilante de la sociedad moderno-capitalista” (Duchesne 2017a, 41). Recuérdese que algo similar se observó en *El corazón de la América virgen*, en la que el jaguar-malo propagó a través de su aliento fétido la viruela en la comarca Uitoto, y en *El paraíso del diablo*, en la que los caucheros enviciaron a los indígenas en el consumo de alcohol y enseñaron a canjear sus tradiciones por artilugios occidentales.

Castro, al ingresar a la selva para recopilar datos, no sólo comparte un simple reportaje, sino que además entrega una novela diferente en el sentido que demuestra que aún existen zonas selváticas a las que el colono no ha podido ingresar. Por esta razón, saber que todavía existen este tipo de clanes en la Amazonía enseña que la universalidad

del conocimiento aún está incompleta, ya que no se puede ignorar que en medio de la selva también se produce un pensamiento intelectual igual de válido e importante que los conocimientos occidentales; además, Duchesne (2017a) sostiene que la Amazonía es “el mayor y más narrado bosque del plantea es venero de relatos impregnados de la magia sin la cual *la literatura no fuera nada*” (11; énfasis añadido).

Efraín se dio cuenta de que esta cultura nativa era muy aseada, en el sentido en que todos los desperdicios de los alimentos que consumían los enterraban para no contaminar su entorno natural, conductas que no tuvieron en cuenta los colonos caucheros cuando invadieron la floresta. A su vez, el hermano de Gil aclara:

Al terminar aquella inspección tan detallada de la maloca pudimos establecer que hacía más o menos tres meses no era habitada. La habían abandonado, acaso pensando que llegarían más blancos. Nosotros hallamos rastros y algunos indicios de que antes de marcharse hubo allí baile. Se encontraron gran cantidad de racimos de chontaduro. Los palos de baile eran bastantes y algunos estaban partidos, lo que una vez más nos convenció de que hubo lucha. (Castro 1978, 22)

No sólo los cartuchos de escopeta que encontró Efraín fueron los indicios que permiten entender que Julián profanó la *anáneko*. También los restos de palma de chontaduro son elementos clave, pues revelan que él tuvo que recurrir al combate porque interrumpió la danza conmemorativa de uno de los seres vegetales más pródigos de las culturas amazónicas: el chontaduro. Aunque en la novela de Castro no se narre de manera explícita esta problemática, se puede interpretar a través del testimonio del personaje Jacome Cabrera que el bloque de búsqueda arribó a la *anáneko* un domingo 27 de abril, lo que indica que para esta misma época el territorio se encontraba en plena cosecha de chontaduro en la que varios grupos deben celebrar la Fiesta del Chontaduro. Julián al entrar sin permiso a este territorio sagrado, prácticamente violó uno de los elementos más primordiales de las culturas bosquesinas, porque...

los bailes de estas etnias amazónicas no son meros símbolos de identidad y afirmación cultural, sino prácticas cosmopolíticas que contribuyen a su supervivencia al sostener la continuidad de las relaciones del grupo humano con los seres de la flora, la fauna y el entorno climático con quienes intercambian medios y energías de vida. [...] Se trata, tanto para ellos como para nosotros, de afirmar una práctica vital contra el peligro y la extinción. (Duchesne 2017a, 31-2)

De esta forma se puede validar parte de la hipótesis central del presente capítulo, en la que la profanación de la *anáneko* por parte de Julián representa la continuación del exterminio cultural en la Amazonía colombiana. En lo implícito de la novela de Castro se

halla que la comunidad Yuri no quería ningún contacto con el mundo foráneo, por eso se encontraba ubicada en lo más profundo de la selva. Ellos entendieron que el ingreso armado por parte de Julián significaba la declaración de una guerra, por ese motivo lo asesinaron, porque dentro de la ley del bosque como lo afirma Duchesne (2017a), se es presa o se es depredador (74). No se puede estigmatizar a *Perdido en el Amazonas* como la muestra noticiosa de una cultura primitiva y salvaje, todo lo contrario, es una prueba más que indica que la selva entre sus entrañas silvestres resguarda el conocimiento milenario y sólo devorará al que intente profanarlo. Con *La vorágine* se enseñó que la floresta es un infierno verde que arrasa todo a su paso, pero con *Perdido en el Amazonas* se puede corregir esa historia en el sentido en que la selva es un lugar hospitalario para el hombre que la respeta y la ampara de la depredación capitalista, régimen encargado de recrear el verdadero infierno verde.

4. El *cariba* blanco y su régimen de terror

La patrulla del sargento Valois cometió el mismo error que Julián: ingresaron a esta zona con armamento. Lo grave de este asunto es que los infantes y demás acompañantes de Efraín no acataron la orden de disparar únicamente en caso extremadamente necesario, por el contrario, asesinaron a cuatro nativos que se encontraban cerca de la *anáneko*: “hay un hombre y dos mujeres muertas a las que dispararon por la espalda y un niño de brazos picado a machete” (Castro 1978, 230). En los testimonios Elías Macuna y Fidel Miraña confiesan al sargento que dispararon porque se encontraron con un clan salvaje:

Al verme descubierto por indios y viendo que corrían en todas direcciones dando gritos de ‘kariba, kariba-ne’ o sea blanco, blanco malo, pensé querían acorralarnos para matarnos y tuve que disparar escopeta. Me paré al lado [*sic*] camino y vi cómo un indio dio tres saltos para atrás de un palo y entonces volví a disparar.

— ¿Por qué disparó si le habían dicho que no lo hiciera?

— Yo también soy indio y sé todos trucos y marrullas de indios salvajes como esos. Yo sí soy indio, pero indio blanco, indio civilizado. Esos indios estaban para matarnos a todos nosotros los blancos. (Castro 1978, 232-3)

El anterior paraje narrativo es clave porque permite entender que el indígena Miraña justifica su asesinato al decir que sus coterráneos son seres salvajes que atacan a las personas sin ninguna compasión, pero lo que él no reconoce es que el mundo

civilizado le enseñó a repudiar su propia cultura. Además, se puede observar que los integrantes de la casa multifamiliar estaban huyendo de un exterminio eminente y en ningún momento atacaron al bloque de búsqueda, pues el soldado Uldarico Perdomo declaró que los nativos no tenían sus cerbatanas ni sus lanzas en el instante en que fueron asesinados a quema ropa.

Por otra parte, el resto de la cuadrilla guiada por Hermann Domínguez, alias “El Águila”, secuestró a una familia de seis nativos que intentaron huir para no ser asesinados. Con estos actos inhumanos, tanto Efraín como todo el bloque de búsqueda se percataron de que habían profanado un predio sagrado y que probablemente serían atacados por sorpresa. Acto seguido, a la *anáneko* llegó un nativo para ver a su familia raptada por los invasores, a cada instante pronunciaba la palabra *kariba*. Por su gran corpulencia fue denominado por un infante como Caraballo,⁷⁹ nombre de un boxeador famoso.

Al transcurrir las horas, el grupo invasor sobrecoigido por la angustia de ser atacado, comenzó a hacer disparos al aire para ahuyentar a los nativos que se hallaban cerca de la *anáneko*. En plena oscuridad y con los sonidos inefables que producía la selva, Efraín indicó una fotografía de su hermano a los indígenas raptados, con el fin de que alguien dé razón sobre su paradero:

Creo que gasté una hora en esto, hasta que llegué donde una niñita de unos doce años que como el resto, su primer ademán fue quitármela. Entonces le repetí “kariba, kariba”, señalándosela con el dedo, hasta vi que por fin captó bien la imagen, se quedó mirándola fijamente y luego abrió los ojos, extendió el brazo en sentido de la trocha principal y repitió tres veces estas palabras: “kariba-odorno-cachú-bocú”. Calló un segundo y volvió a repetirlas. Las dijo tantas veces que alcancé a memorizarlas y luego a escribirlas. Me dirigí a los mirañas, a Jácome, a Hermann, a todos los cuarenta hombres de la patrulla y les pregunté si podían descifrar siquiera una. Ellos escuchaban, leían, repetían... Ninguno pudo traducir una sola sílaba. (Castro 1978, 245)

Aquellas palabras no solo indican que en la Amazonía colombiana todavía existen culturas ignotas, sino que el mismo Estado ha ignorado por completo la riqueza etnolingüística de este territorio. Aunque las palabras dichas por aquella niña nativa no signifiquen nada para los hombres civilizados, para su comarca significan mucho, porque de alguna manera representa el grito libertario que confirma que su comarca debe ser respetada.

⁷⁹Aquí también se puede observar un ejemplo claro de cómo a las culturas amazónicas se les cambió sus antropónimos ancestrales por identidades civiles, así como también se les trasgredió el arte de pintar sus cuerpos en las fiestas por el uso de ropa occidental.

Tanto la atrocidad cometida en la *anáneko* por parte de los seguidores de Efraín como el secuestro de los nativos Yuri despertaron sumo interés para aquellos estudiosos de la antropología. Tal es el caso que el investigador colombiano Roberto Franco escribió el libro *Cariba malo. Episodios de resistencia de un pueblo indígena aislado en el Amazonas* (2012), en el cual explica con un centenar de ejemplos por qué este tipo de clanes amazónicos se encuentran totalmente aislados de la civilización. Este documento ayuda a interpretar varios sentidos de la novela de Castro, como por ejemplo que la comunidad Yuri es descendiente de cacicazgos prehispánicos que habitaron el río Amazonas, lo que significa que su aislamiento actual del resto de la humanidad se debe a una política de resistencia cultural; por tanto, se puede entender que el ingreso de Julián Gil a la selva representa, sin duda, la profanación de una etnia que se creía extinta a causa de la conquista española y portuguesa, así como también de la colonización cauchera.

De igual manera, el estudio de Franco (2012) alumbra mi hipótesis de que tanto la profanación de la *anáneko* como el secuestro de la familia Yuri por parte de la comisión de búsqueda, simboliza una nueva forma de violentar y diezmar a las culturas refugiadas en este territorio amazónico. La entrada de estos foráneos significó poner en el mapa de Colombia las coordenadas exactas para ubicar un nuevo grupo humano, con el fin de evangelizarlos por las buenas o exterminarlos por las malas, tal y como lo han ilustrado *En el corazón de la América virgen* y *El paraíso del diablo* en los anteriores capítulos.

Sobre esta misma óptica, en la edición de *Perdido en el Amazonas* preparada por la editorial Planeta, Castro incluye un nuevo testimonio clave: es el caso del sabedor llamado Caiba, quien a través de un vuelo chamánico presagia que la invasión de Gil representará un nuevo peligro para la Amazonía colombiana: “—Viene un hombre blanco. Camina sobre las alas porque es pájaro del mal y del egoísmo. Su figura es turbia como el río después de una tempestad. Viene hacia esta selva. Está forrado de blanco y rodeado de armas, navega en un barco que estalla y cuando estalla destruye los árboles y a los seres que viven en ellos. Ahora se aleja del barco. Viene hacia nosotros” (Castro 2014, 50). A través de esta cita se puede considerar que aquel hombre blanco que llega a la selva en un barco es Julián Gil. De esta manera, tanto el presagio del chamán Caiba como los datos históricos que entrega Franco (2012) son pruebas fehacientes de que la Amazonía ha sido invadida en distintas ocasiones por innumerables regímenes.

Retomando *Perdido en el Amazonas*, los integrantes del bloque de búsqueda se tranquilizaron al ver que amaneció y que los murmullos en la selva desaparecieron. Algunos soldados hicieron una fosa común para enterrar a los nativos asesinados, por otra

parte, Efraín, al seguir con el rastreo de alguna pista sobre el extravío de su hermano detectó, algo extraño en la *anáneko*: se trataba de un sepulcro. Nuevamente aquí se presenta otro tipo de profanación, ya que se abrió sin permiso las tumbas indígenas donde se enterraron a los mayores sabedores de las casas multifamiliares. Efraín justificó este acto al pensar que en aquella sepultura estaría enterrado Julián; sin embargo, el sargento le dijo: “no sea loco, ¡carajo! Los indios de por aquí entierran a sus deudos en las malocas y ninguno, óigame bien, ninguno mete en ella a su enemigo. La gente que no es de su tribu es sepultaba afuera” (Castro 1978, 257). Con este tipo de profanaciones lo que efectivamente se puede justificar es el término *cariba*⁸⁰ que mencionan a cada instante los nativos retenidos en su propia *anáneko*, ya que los foráneos son los verdaderos caníbales que llegan a devorar todo lo que no pertenece a su cultura y a su lógica occidentalizada.

Desde la voz narrativa de Efraín se puede ver que la familia Caraballo es raptada: “de todas maneras nos vas a servir, Caraballito. Te vas a tener que ir hasta la Pedrera con nosotros, tu mujer y tus hijos. Tú vas a ser nuestro rehén desde este momento” (259). Sacar forzosamente del territorio sagrado a esta familia indígena significa exterminar su cultura. Recuérdese que el clan yuri se internó en lo más profundo de la selva precisamente para no tener ningún contacto con la civilización, para permanecer incólumes ante los vicios y enfermedades que las colonias propagaron desde el siglo XV. Efraín, en el trasfondo de su delirio por encontrar a su hermano, sabía que la culpa de todo la tenía Julián por haber profanado aquel territorio, sin embargo, él terminó haciendo algo mucho más grave, pues no sólo invadió la zona y la *anáneko*, sino trasladó a los rehenes de la selva hacia un internado católico ubicado en La Pedrera; en otros términos, se convirtió en la Amazonía en uno de los tantos promotores de la colonización y de la evangelización.

Como he sostenido, la mirada foránea es la responsable de entretejer innumerables leyendas sobre este territorio aborígen, es el colono quien observó la selva como un infierno, no solo por su agreste espacio, sino también porque sus habitantes representaban el supuesto salvajismo. Pero a través de la novela de Castro, se puede dar cuenta de que la floresta es un territorio en el que el nativo resguarda sus tradiciones. En *El paraíso del*

⁸⁰“El término *cariba* “parece ser antiguo y otros grupos indígenas como los yucunas, de habla arawak, y los ufaina o tanimuca, de habla tucano oriental, también lo utilizan para referirse a los blancos que entraron a su territorio como comegente, caníbales” (Franco 2012, 13). En los diarios de Colón ya aparece este término.

diablo se confirma que Pascual Chaves se dio cuenta de que el verdadero demonio era César Arana y sus capataces los encargados de recrear el infierno. Sin duda, Julián tuvo similares intenciones a las de Arana, puesto que llegó donde ningún otro colono había llegado, demostrando que para conquistar la selva era necesario infundir el horror.

La profanación, entendida como el irrespeto a lo que merece ser digno, es el hito clave en esta novela; sin embargo, también se puede apreciar su polo opuesto a través de la voz narrativa del personaje apodado “El Águila”:

La gente decía que Caraballo y su familia le tenían miedo al río Bernardo por lo ancho, pero yo no creo que fuera así. Me parece que el miedo era por el ruido tan salvaje del motor. Pero más que eso, le temían al agua desconocida: dentro de las tribus del Mirirí y especialmente el Apaporis, cuando alguien sale de su territorio y se va a cambiar de río, lo brujea durante algún tiempo. Brujearlo es hacer todo un ritual para pedirle a las aguas que protejan al hombre que va a entrar por primera vez en ellas, porque él va a entrar por primera vez en ellas, porque él va a tener que beberlas, va a necesitar de su pescado, va a afrontar canales que desconoce, no como un intruso sino como alguien que le profesa respeto. (Castro 1978, 266)

Con lo anterior, se observa que el nativo cuida su propio territorio, incluso pide permiso a los distintos medios naturales para no agredir su ciclo natural, de tal manera que en la selva efectivamente prevalece una política del respeto por el *otro*, en términos de Perus (1998), porque “la selva no es violenta y destructiva *en sí misma*” (117). Sobre esta acotación, Serje (2014) también ayuda a comprender que “es el poder incuestionado del comercio y de la civilización el que se convierte en poder de coerción, de abuso y de humillación. Son las formas más caníbales del capitalismo las que convierten las selvas – y por lo demás, cualquier territorio salvaje– en espacios infernales” (163).

Asimismo, Guillermo del Toro, con su film *La forma del agua* (2017), ha demostrado que la Amazonía ha padecido las atrocidades más viles por parte de Occidente. Relaciono esta propuesta cinematográfica con *Perdido en el Amazonas*, en el sentido en que la selva actúa en defensa propia cuando el hombre extranjero intenta destruirla. Tanto el anterior fragmento de la novela de Castro como la película del Toro, complementan una de las ideas que he sostenido en este apartado, sobre quién es el verdadero representante del infierno y quién es el intruso que se adueña del espacio que no le pertenece. Así, entonces, la selva ha representado dos dimensiones cardinales a lo largo de la historia: por un lado, la figura de un espacio agreste, hostil y grotesco para el hombre no aborígen, tal y como lo simboliza *La vorágine*; y, por otro, se muestra como

un espacio netamente cultural en el que albergan otros tipos de pensamiento como he podido evidenciar en gran parte de la novela de Castro.

En *Perdido en el Amazonas* se interpreta que la familia raptada se convierte en un objeto exótico para el mundo foráneo. Efraín al sacarlos de su propia comarca los convirtió en un centro de atracción para la civilización de La Pedrera. Caso similar es el de Sarah Bartman, una mujer con atributos corporales que fue trasladada de su continente africano hacia Inglaterra para convertirse en objeto de entretenimiento y burla. Aquel espectáculo representa, para Hall (2013), una suerte de fetichismo y desmentida, ya que “lo que se declara que es diferente, odioso, ‘primitivo’, deforme, es al mismo tiempo obsesivamente disfrutado *porque* es extraño, ‘diferente’, exótico” (438). Se entiende que Sarah “fue reducida a su cuerpo y su cuerpo, a su vez, fue reducido a sus órganos sexuales” (436), dicho acontecimiento es afín con el caso de la familia de Caraballo, quienes también fueron reducidos a sus cuerpos desnudos y a su dialecto que era totalmente desconocido para el Estado colombiano.

La trata de la familia nativa llegó al extremo de la irracionalidad, tan grave fue el abuso por parte de la población de La Pedrera que los indígenas preferían suicidarse a ser eliminados por aquellos infames:

Pero mientras don Roberto conseguía al señor ministro de Gobierno en Bogotá, los indígenas entraron en un preocupante estado de angustia y postración: no comían y llegó un día en que –ante el asedio de los curiosos que se burlaban de ellos y la vigilancia de los soldados con sus fusiles listos para disparar– el indígena hizo varios intentos de ahorcarse poniéndose cables al pescuezo.

[...] En el puesto militar los mosquitos los picaron salvajemente y el desaseo del lugar y el hacinamiento en que se encontraban hizo que comenzaran a infectarse. Además les cayeron sabañones, se infectaron de hongos, les salieron llagas, heridas en mal estado, diarreas, vómito... [...] Por lo consiguiente, al cabo de tres semanas habían bajado de peso en forma exagerada. Yo miraba a la mujer y cada día notaba cómo se convertía en un esqueleto viviente.

Cuando llegaron tenían una piel tersa y supremamente limpia. [...] en Bogotá el ministerio de Gobierno había dicho que los problemas del país eran muy grandes para pensar en unos indios salvajes que se estaban comiendo a la gente blanca. (Castro 1978, 270-4)

De lo anterior se puede ver que el gobierno de Colombia da la espalda a este grupo étnico. De alguna manera sus gobernantes actúan con ceguera al no saber reconocer la heterogeneidad cultural del país, lo que significa que el Estado se empeña en consolidar una sociedad uniforme, en la que la Amazonía no es digna de pertenecer a la nacionalidad porque es un espacio primitivo y peligroso. En otra parte del fragmento, se ve el tipo de hacinamiento al que fueron sometidos los nativos luego de ser despojados de su territorio

sagrado. La expresión “esqueleto viviente” indica que fueron tratados inhumanamente. Sobre esta problemática, Agamben (2000) diría que sus cuerpos están en ruina a punto de morir por agotamiento físico y mental, demasiados vacíos para sufrir, demasiados cansados para comprender la muerte de la muerte (44). No obstante, a pesar de toda la violencia ejercida sobre sus cuerpos, los indígenas seguirán siendo un signo viviente de la nación.

Al corregidor de La Pedrera Lisímaco Cañizales, esta situación se le había salido de las manos y, al no tener una pronta solución por parte del gobierno colombiano, optó por enviar a la familia al internado del monseñor Marcelino Caynes. Sobre la suerte de los nativos, Cañizales como autoridad civil declaró:

En el internado la suerte de los indios cambió un poco. Se mejoraron de sus enfermedades y luego los curitas y las monjitas comenzaron a tratar de blanquear sus almas negras de ateos y de pecadores. Aunque no entendían nuestro idioma, los llevaban a misa todos los días y lucharon a brazo partido para que se dejaran poner ropa porque andaban desnudos. Eso era, según ellos, un pecado mortal. Pero los indios tiraban al carajo toda prenda que les ponían. Las monjitas insistían en vestir a la mujer: cuando la veían desnuda se echaban tres y hasta cuatro cruces y corrían y la tapaban, pero ella se volvía a empelotar. No había caso. (Castro 1978, 277)

Queda claro que los nativos se resistieron ante el proceso de civilización y evangelización. Aparentemente, para el corregidor haberlos trasladado al internado fue la mejor solución, pero, de pasar a estar enfermos físicamente, terminaron por hundirse en una situación más indigna luego de vestirlos con atuendos que no hacen parte de sus tradiciones: “los curitas tenían un plan y para poder ejecutarlo necesitaban saber primero el idioma de los indios. Sucede que monseñor Caynes se proponía organizar una expedición de misioneros para conquistar a los salvajes y reducirlos lo más rápidamente posible a la religión católica, único camino de salvación” (Castro 1978, 278). Para el Fray Juan no fue suficiente haber convocado a dieciocho tribus de la Amazonía colombiana para intentar traducir el dialecto de los Yuri. En este punto es dable tener en cuenta que dicho clan presenta un registro etnolingüístico diferente, de ahí se puede comprender que los misioneros solamente aprendieron las lenguas amazónicas con el único fin de alcanzar el control total sobre sus modos de pensar y actuar.

Como dije anteriormente, el monseñor Caynes cumple el mismo rol que Julián, pretende entrar a la selva, conquistarla y expandir sus leyes cristianas, por tanto, también hay un tipo de profanación. Colombia en aquel entonces no reconocía en su Constitución Política de 1886 la diversidad étnica, apenas en 1991 se legitimó este tipo de valores

culturales, lo que significa que los pueblos amazónicos de este país fueron totalmente ignorados por el gobierno, por ello, las colonias y los misioneros los invadieron sin ninguna restricción.

En el último tramo de la novela, se puede ver que un reportero llamado Yves-Guy Bergés está interesado en escribir una nota sobre esta cruel historia para el periódico parisino *France Soir* con el propósito de generar impacto noticioso en Europa. Se puede observar que Bergés desmintió a monseñor Caynes sobre sus propósitos liberadores: para el periodista era evidente que la iglesia quería invadir la selva para acelerar la supuesta evolución de los indígenas: “fray Juan se fue intempestivamente de Pedrera. Eso sí, antes de irse bautizó a los indios pecadores. Al hombre le puso Bernardo Caraballo [...]; a la mujer Amazona [...] A los niños les dijo que se llamarían Juanito como él, Laura como la madre Laura y María como la santísima Virgen madre de Dios. Al de brazos, Venancio” (Castro 1978, 282).

El arribo del periodista Bergés a la selva generó una disputa entre dos naciones europeas; por una parte, estaban los representantes de la iglesia española, y, por otro, la prensa francesa que intentaban salvar a los nativos. Bergés “les hablaba en francés (nunca lo hizo en español) y les hacía dibujos⁸¹ en los cuales se pintaba él con un par de ojos azules y una cámara fotográfica al pecho, tal como lo llevaba permanentemente. Todo esto buscaba que se dieran cuenta que él era diferente a los que habíamos ido hasta su maloca” (Castro 1978, 282). En poco tiempo, el reportero se ganó el afecto de los indios y fue el interventor en su proceso de liberación; para ello, intimidó a los administradores del Mirití con hacerles un escándalo a través de la prensa, “porque el gobierno tiene secuestrados en la Pedrera a seis indios” (Castro 1978, 289-290). Por medio de este método, Bergés logró la reincorporación de estos nativos a su territorio sagrado.

En 1970 Bergés publicó *La lune est en Amazonie*. Es importante traer a colación este libro porque describe su viaje a la Amazonía colombiana, territorio en el que investigó el caso de la desaparición de Julián Gil y en el que describe detalladamente su participación en la liberación de la familia de Caraballo que fue retenida en La Pedrera. El título y el contenido de esta obra son muy sugerentes, pues evocan lo inexplorado y la riqueza cultural que alberga en lo más inhóspito de la selva: “pour moi, la lune est en

⁸¹En el capítulo 14 de *La lune est en Amazonie*, se puede observar cómo Bergés a través de varios dibujos logró convencer a Caraballo y su familia que él tenía la voluntad de reintegrarlos a su entorno amazónico junto a la *anáneko*. Si bien para estos nativos Julián Gil representó un *cariba* malo, el periodista por sus buenos actos simbolizó a un *cariba* bueno.

Amazonie”⁸² (Bergés 1970, 166). Cabe agregar, que el libro de este periodista sirvió como una suerte de archivo para que Castro consolidara la trama de *Perdido en el Amazonas*, con el fin de que el Estado colombiano se diera cuenta del gran patrimonio cultural que debía resguardar, puesto que Julián, los militares de La Pedrera y los misioneros capuchinos lo único que hicieron fue profanar sus tradiciones amazónicas: “Mon pressentiment était juste: Julian entra armé dans la maloca (sacrilège), menaçait, fut submergé”⁸³ (160).

Perdido en el Amazonas deja en claro que este tipo de territorios tiene un universo cultural propio. La representación de la profanación de la *anáneko* permite entender que no sólo la Amazonía tiene bastantes lugares incólumes, sino que los mismos merecen respeto, por tanto, no deben invadirse porque está en juego la extinción de un grupo étnico que acrecienta la heterogeneidad cultural de Colombia.

En la novela de Castro se puede ver que el sino de Julián fue la muerte; como he dicho en párrafos anteriores, su ambición lo condujo directo a su perdición:

Le dije a mi mujer, ‘nos vamos para siempre de la selva’. Esa madrugada murió la esperanza de encontrar a mi muchacho.

[...] El único rastro hallado en la zona prohibida es un collar con tres botones que yo le quité al cadáver de una de las indias caídas la tarde del domingo 27 de abril y que al mostrárselo a Natividad Santana, la mujer del desaparecido, oí que exclamó: ‘¡Esos botones son de los únicos calzoncillos que tenía Julián!’ (Castro 1978, 290)

Estas líneas también pueden entenderse como un estado de resignación por parte de Efraín. Para él, ya no hay esperanzas de encontrar vivo a su hermano, lo que significa que la empresa imperialista que asumió Julián Gil llegó a su fin a causa de haber profanado la selva y sus preceptos ancestrales.

Finalmente, interesó leer *Perdido en el Amazonas* como una novela (y no como un reportaje) porque su contenido no sólo va más allá de narrar un acto noticioso, sino de representar los valores culturales de un clan indígena que permanecía resguardado en el corazón de la selva, un lugar casi que inexplorado por el mundo foráneo. Aunque dicha comunidad nativa es invadida por el avance capitalista encabezado por un exmilitar, cuyo objetivo es arrasar la selva hasta sus confines para procrear su propio imperio capitalista, Castro también muestra un escenario distinto, en el sentido en que la zona selvática ya no es simplemente un lugar abrumador, sino un territorio que presenta un conjunto de valores

⁸² “Para mí la luna está en la Amazonía” (traducción de Julián Hoste, 13 de octubre de 2019).

⁸³ “Mi presentimiento fue correcto: Julián entró armado en la maloca (sacrilegio), amenazado, fue sumergido” (traducción de Julián Hoste, 13 de octubre de 2019).

que permite sedimentar una memoria colectiva que merece ser tenida en cuenta dentro de la nación colombiana. De acuerdo con esto se puede considerar el trabajo de Germán Castro como novela, puesto que permite ver otro tipo de discursos culturales que rompen con el estigma de la zona agreste, denigrante o infernal que comúnmente se observa en otro tipo de narrativas.

Capítulo quinto

Finales para Aluna de Selnich Vivas Hurtado:

Tensiones, tránsitos y devenires entre la Selva Negra y la Amazonía

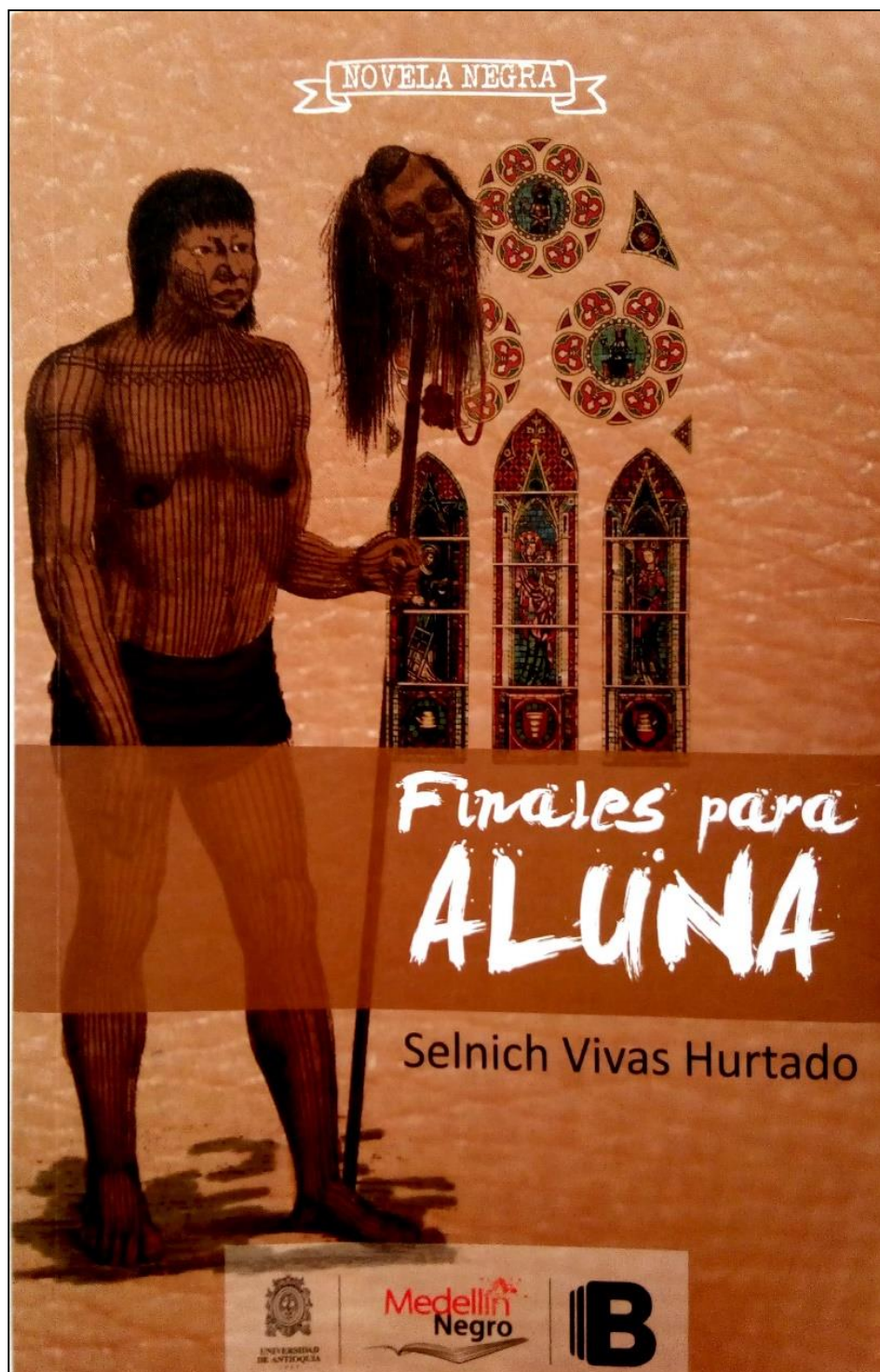


Figura 7. *Finales para Aluna* de Selnich Vivas. Medellín, 2013.

Fuente: archivo personal.

En este capítulo me interesa puntualizar que *Finales para Aluna* (2013), de Selnich Vivas, dista de las concepciones de novela indigenista y neoindigenista propuestas por Mariátegui y Escajadillo en el siglo XX. Dicho esto, quiero precisar que su contenido se afina en lo que he propuesto como novela anticolonial porque promueve distintas formas de pensamiento y prácticas culturales como alternativas dentro de la literatura colombiana. En este sentido, en el primer acápite daré a conocer la instancia enunciativa de *Finales para Aluna*, cuyo discurso interactúa con otros saberes, ideologías y costumbres de Europa indicando que existe la posibilidad de borrar aquellas fronteras establecidas por los Estados nacionales.

A Selnich le preocupa el tema de las tradiciones indígenas que han sido reducidas por el colonialismo, pero además le interesa resaltar que existen formas alternas de conocimiento que no necesariamente están consignadas en libros, sino también en las prácticas de las comunidades bosquesinas. Por esta razón, en el segundo subtítulo propongo una reflexión en torno a la decapitación de los saberes amazónicos en el sentido en que el novelista muestra cómo Occidente repudia las prácticas ancestrales de la selva, no las reconoce como alternativas de pensamiento intelectual y por eso pretende mutilar y borrar todas aquellas representaciones que van en contra del avance capitalista de Europa. No obstante, a través de la protagonista se puede observar cómo se desvirtúa dichos elementos eurocéntricos y se posicionan otras formas de ver, entender y defender los territorios sagrados.

En tercer lugar analizaré el uso de diferentes máscaras por parte de la protagonista de la novela. Aquí entendí que dichas piezas son utilizadas como estrategia para ocultar parcialmente su identidad amazónica con el fin de acceder a otros conocimientos de la cultura occidental. En este sentido, la novela enuncia cómo la cultura superior europea intenta avasallar y destruir las culturas nativas por diferentes intereses políticos, capitalistas y sentimentales, de ahí que el rol de Aluna en Alemania simboliza una suerte de resistencia cultural.

Los recursos de las plantas sagradas producen una potencia que permite ver y entender el mundo desde otras lógicas que son igual de importantes que el conocimiento autorizado. Por eso, en el cuarto y último apartado estudiaré la importancia que tiene para la protagonista de la novela el empleo de la *jibina*, la *yera* y el *yagé*, plantas que promueven vuelos intelectuales y permiten la liberación de los mecanismos de opresión impuestos por Occidente.

1. *Finales para Aluna* y su lugar de enunciación

Viendo pasar el río Nangaritza hubiera
podido pensar que el tiempo esquivaba
aquel rincón amazónico, pero las aves
sabían que poderosas lenguas
avanzaban desde occidente hurgando en
el cuerpo de la selva.

Luis Sepúlveda,
Un viejo que leía novelas de amor

La representación indígena en el panorama de la literatura colombiana ha sido opacada por el centro letrado que ha prefiriendo el esteticismo de otros registros narrativos y discursivos, no obstante, urge reconocer la heterogeneidad cultural que caracteriza a este país de América Latina. Por esta razón, a lo largo del tiempo ha sido necesario vindicar *otras* literaturas que puedan hablar desde un propio *locus* enunciativo, y que no fuese únicamente el escritor foráneo el encargado de recrear la dinámica de estas esferas indígenas y “que no se limitara a definirlo por su referente (el mundo indígena) y por su intencionalidad (una literatura de denuncia y reivindicación), sino que pudiera observar prioritariamente su proceso de producción” (Cornejo 1984, 550).

A inicios del siglo XX, Mariátegui (2007) legó como antecedente de estudio la noción de indigenismo para decir que la literatura en Perú “tiene fundamentalmente el sentido de una reivindicación de lo autóctono” (281), a saber, una tendencia ideológica que revalora la cultura del nativo, puesto que “el problema indígena, tan presente en la política, la economía y la sociología no puede estar ausente de la literatura y del arte” (227). Por lo tanto, al hablar sobre el indigenismo, se debe referir a un conjunto de propuestas estético-literarias que rehabilitan, ante todo, los acervos particulares de un espacio de representación aborígen, a sus características ancestrales, a sus tradiciones simbólicas y a sus formas de ver y entender el mundo en una suerte de diversidad literaria.

En la década del setenta del siglo XX, el peruano Tomás Escajadillo introdujo el término *neoidigenismo* en los estudios críticos para incorporar, dentro de las historias de las literaturas latinoamericanas, la representación de las dinámicas indígenas: “ciertamente las diferencias tan saltantes que existen entre «sus» diversos mundos andinos nos hablan elocuentemente de la mutación, de la evolución de ese

«indigenismo»” (Escajadillo 1994, 124). Ciertamente por ampliar la concepción de lo indígena no fue suficiente para incluir la representación de los espacios selváticos, tal es el caso que las agrupaciones amazónicas han tenido que ser estudiadas desde estas corrientes literarias, enfrentándose, como diría Pizarro (2009), a una especie de andinocentrismo que ha opacado el dispositivo simbólico y la producción cultural de la selva que radica en la construcción de una identidad alternativa (19). De esta manera, es elemental incluir las enunciaciones amazónicas dentro de un campo de producción literaria, pues así se podrá ampliar el sentido de la representación aborigen.

La inserción del indigenismo y neoindigenismo en los estudios literarios permitió a Cornejo (1984) caracterizar la novelística latinoamericana teniendo en cuenta elementos como el empleo de la perspectiva del realismo mágico, que permite revelar las dimensiones míticas del universo indígena sin aislarlas de la realidad. Así comprendió el crítico peruano este fenómeno proponiendo imágenes más profundas de lo que significa este universo cultural. Pero, además, consideró de vital importancia superar los logros alcanzados, en este caso, por el indigenismo ortodoxo con el objetivo de ampliar la representación narrativa en consonancia con las transformaciones reales de la problemática indígena, cada vez menos independiente de lo que sucede con la sociedad nacional como conjunto (549).

Durante los primeros decenios del siglo XX en Colombia, el indigenismo fue entendido dentro de la noción de novela telúrica (reclamo por la tierra); dicha tradición en el marco de las letras nacionales alcanzó su mayor apogeo con la aparición de *La vorágine*, que, incluso uno de los más recientes ganadores del Premio Rómulo Gallegos, Pablo Montoya, la considera como la novela más importante de Colombia (Montoya 2017, 90). Si bien desde este devenir crítico, la novela de Rivera, al ser una representación de la selva, ocupa el primer lugar dentro del panorama de la literatura colombiana, se entendería, entonces, que *Finales para Aluna* por su singular contenido amazónico también merece un sitio especial en la novelística nacional. Resulta venturoso decir que la novela de Selnich Vivas no se encasilla bajo el rótulo de lo neoindigenista⁸⁴, puesto que su contenido profundiza sobre la idea de que en el mundo existen otros saberes que se originan desde la vida del bosque tropical y desde “otras rutas de la sensibilidad y del

⁸⁴Para complementar este punto y demás elementos amazónicos que caracterizan *Finales para Aluna*, recomiendo leer la entrevista que hice a Selnich Vivas, para ello seguir el Anexo 3.

pensar humanos” (Vivas 2019, 13); y no desde un acomodo letrado y elitista que ha soterrado las representaciones amazónicas.

En esta perspectiva, es imprescindible situar la novela *Finales para Aluna* (2013) de Selnich Vivas⁸⁵ en el proyecto de lo que aquí propongo como novela anticolonial. Este tipo de novela, además de cuestionar aquellos vasallajes culturales, también dilucida el uso de las prácticas nativas a través de un sentido originario y no desde una representación salvaje y exotista que comúnmente he observado en otras novelas de tema indígena. Por eso, antes de resaltar las características enunciativas de la novela de Vivas es oportuno revisar su recepción crítica.

Orrego (2014) introduce la obra de Vivas dentro de lo que Escajadillo reconoce como novela neoindigenista, argumentando que en su artificio narrativo se encuentra la representación de un universo mítico-indígena y se prevalece una amalgama lírica entre el hombre y la naturaleza (38-44). Sobre este comentario cabe puntualizar varios aspectos que permite entender por qué *Finales para Aluna* se distancia en gran medida de lo que la crítica especializada considera como neoindigenismo. En primer lugar, es oportuno considerarla anticolonial porque su contenido promueve prácticas que no están sujetas bajo un acomodo occidental, que a su vez funciona como un discurso que permite formar vecindad en la selva a partir de prácticas rituales. En segundo lugar, porque se encuentra la puesta en escena de diversas formas de pensamiento e interacción cultural. En tercer lugar, porque rompe con la idea de domesticar la naturaleza, generar el vasallaje epistémico y promover la banalización del mundo nativo. Por este tipo de enunciaciones, en el presente estudio interesa trabajar sobre esta categoría de clasificación, ya que ilumina una serie de elementos discursivos que necesitan ponerse de relieve dentro de la novelística colombiana.

Al realizar un análisis crítico de tipo hermenéutico sobre el proyecto que entrega la novela de Vivas, se puede entender que su artificio narrativo también funciona como un atributo intercultural que otorga mayor fisonomía a la heterogeneidad de la literatura

⁸⁵La formación académica recibida en Alemania le permitió conocer más sobre las culturas indígenas de su país, lo que motivó a introducirse por varios años en la selva amazónica de Colombia para aprender la lengua y las tradiciones ancestrales de los nativos minika del río Igaraparaná. Selnich Vivas es escritor, editor y profesor de Literatura del Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana (GELCIL) de la Universidad de Antioquia. Doctor en Literaturas alemanas y latinoamericanas de la Universidad de Freiburg, Alemania. Estudió lengua y literaturas alemanas en la Universidad de Innsbruck, Austria, y literatura en la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá. Entre sus obras se encuentran: *Para que se prolonguen tus días* (1998), *Stolpersteine. Poemas-Tráspies* (2008), *Déjanos encontrar las palabras* (Premio Nacional de Poesía, Universidad de Antioquia, 2011), *Zweistimmige Gedichte* (poemas en colaboración con Judith Schifferle, Prut Verlag (2012), *Finales para Aluna* (2013); *Contra editores* (2014); *Abina ñue onóiyeza* (2019); y *Motivos de huida* (2019).

colombiana tal y como lo propuso Quiñones a inicios del siglo XX con *En el corazón de la América virgen*, ya que ambas novelas conmemoran la lengua y la cosmovisión de los Uitoto como un acto de resistencia ante distintos tipos de invasión territorial. Además, la novela de Vivas muestra un campo enunciativo no convencional en el que el espacio amazónico se traslada hacia la esfera occidental, en una suerte de tensión epistémica donde los ritos sagrados y vuelos chamánicos, presentes en la diégesis, establece una potente enunciación cultural⁸⁶ de la Amazonía dentro del sistema académico y político de Alemania. Por esta razón, su marco enunciativo no puede delimitarse a la categoría de novela indigenista o neoindigenista, porque, a pesar de que la novela de Vivas muestra rasgos especiales como la reivindicación del espacio indígena, su contenido también establece una ruptura de lo nacional, de aquel centro culto que resulta inoperante al no reconocer los saberes amazónicos como alternativa intelectual. *Finales para Aluna* no representa el repudio, el desprendimiento, la impugnación, la exclusión y reducción cultural del mundo nativo; por el contrario, en su discursividad hay una consigna anticolonial que actúa en función de recrear otras lógicas de pensamiento que rebaten la homogenización social establecida por Europa; en términos de Bhabha (2010), esta novela haría parte de “las contranarrativas de la nación, que continuamente evocan y borran sus fronteras totalizadoras —tanto reales como conceptuales—” (396).

Considerar *Finales para Aluna* como una novela anticolonial invita a revisar y analizar otros comentarios. En esta vía se encuentra la reseña de Lima (2013) en la que se dice que la propuesta de Vivas lega a la literatura latinoamericana un amplio sentido de alteridad con aquellas culturas que han sido ignoradas:

Muito mais que simples conflitos políticos e sociais, a narrativa de Selnich Vivas Hurtado presenteia a literatura latino-americana com uma história viva e forte onde o cotidiano e as relações precisam ser repensados, resguardando, sobre tudo, o respeito à dignidade humana. É uma boa oportunidade de leitura para refletir o nosso contexto nesses dias de raros sentimentos de alteridade. (184)⁸⁷

⁸⁶Un caso similar tenemos en la novela *Memorias de Andrés Chiliquinga* (2013) de Carlos Arcos, cuya diégesis transporta el entorno singular del indio comúnmente representado en *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza a un espacio académico en Estados Unidos, donde la cultura del protagonista interactúa con otros pensamientos, ideologías y costumbres.

⁸⁷“Mucho más que simples conflictos políticos y sociales, la narrativa de Selnich Vivas Hurtado presenta a la literatura latinoamericana una historia fuerte y viva donde la vida y las relaciones cotidianas deben repensarse, salvaguardando, sobre todo, el respeto por la dignidad humana. Es una buena oportunidad de lectura para reflejar nuestro contexto en estos días de raros sentimientos de alteridad” (traducción de Francisco Delgado, 13 de octubre de 2019).

Con la cita anterior se percibe otra característica: *Finales para Aluna* es una novela que amplía el retrato histórico en el que la vida nativa es digna de valorarse y tenerse en cuenta en la consolidación de las sociedades heterogéneas.

Por otra parte, Jiménez (2014) considera *Finales para Aluna* como una obra de la “incertidumbre”, en el sentido de que su narrativa construye innumerables simbolismos: “la gran paradoja en la que nos sume Vivas es que con novelas como esta quizás debamos incurrir en el vicio academicista de inventar un *nuevo género literario*, que nos permita hablar de todas estas obras que hacen del vacío su contenido” (135; énfasis añadido). Por la misma senda, Rodríguez (2013) señala que la novela de Vivas es “una novela alemana con aliento de selva” (215). A través de estos dos comentarios críticos no cabe duda de que la propuesta de Selnich puede ser anticolonial, no tanto por la reterritorialización⁸⁸ de la selva dentro de un mundo letrado en Alemania, sino también porque es palpable la intención del novelista por resaltar las culturas bosquesinas, sus dinámicas de vida que reverencian un inmenso legado milenario y sus prácticas rituales que, junto con los mandatos sagrados, regulan los orígenes cósmicos de la selva.

Finales para Aluna no sigue una secuencia lineal a través de capítulos numerados, más bien presenta una sugestiva estructura fragmentaria (34 fragmentos narrativos en total) en la que se intercalan diversas historias, saltos cronológicos y espaciales que exigen del lector suma atención. En su contenido se recrea la historia de una nativa lésbica que en el desarrollo de la diégesis se presenta a través de un heterónimo que le permite desempeñar diferentes roles según las circunstancias: Rita Feind (cristiano), Sveta Aluna (literario) y Nimairango (espiritual o chamánico). Esta lideresa indígena fue aparentemente raptada en la ciudad de Freiburg en Alemania, por ir en contra del sistema capitalista que se encarga de explotar la tierra sagrada de la Amazonía, pero lo que realmente se ve a lo largo de la narración es que su cuerpo fue desmembrado por su amante, Barbara Ehinger, rectora de la Universidad de Freiburg, quien además la decapitó dejando como trofeo tan solo su cuero cabelludo (*scalp*). Más adelante se suscita algo insólito para la cultura europea: se realiza en la Catedral de Freiburg la primera minga amazónica en la historia alemana, en la que las participantes feministas proclaman la

⁸⁸Utilicé esta locución de Deleuze y Guattari (2002) para explicar que Vivas, de una manera sugestiva, trasporta el espacio amazónico y toda su imaginería hacia el mundo académico en Alemania, lo que implicaría analizar detenidamente su gran densidad etnográfica, pues se puede apreciar en varios parajes narrativos el pensamiento de la cultura indígena minika (comunidad que aún habita en el río Igaraparaná en la Amazonía colombiana), representada como un capital que debe ser aprovechado para desvirtuar el sentido positivista del romanticismo europeo que ha promovido la metáfora de la selva como espacio agreste y anómalo que obstaculiza el avance civilizatorio.

liberación de Rita. No obstante, por intereses políticos y para no desatar una guerra diplomática entre Alemania y los movimientos indígenas de América Latina, la rectora decide conjuntamente con las cómplices del crimen⁸⁹ suplantar a Aluna con una vietnamita de similar apariencia física, quien utiliza la *scalp* de Aluna para mitigar la protesta, devolviendo la tranquilidad en la ciudad de Friburgo.

Teniendo en cuenta el anterior plano argumental, son múltiples las entradas para encontrar un diálogo crítico en *Finales para Aluna*, pues el solo hecho de hallar una protagonista nativa-lésbica ya es un elemento clave para interpelar la representación homogénea de la cultura alemana. Asimismo, realizar un rito en medio de la Catedral de Freiburg es un signo de trasgresión a la norma católica de Europa. Además, en la novela de Vivas hay diversas representaciones, ya que en un primer momento no se define la identidad de Aluna: ¿europea o amazónica? En segundo lugar, el tipo de personaje que se re-crea en *Finales para Aluna* es un ser metafísico, en el cual Aluna alcanza la sabiduría ancestral a través de la intercomunicación chamánica producida por el empleo de plantas sagradas, como la *yera*, el *jibina* y la *una uai*. Dicho recurso representa la ligazón con los conocimientos primigenios de la selva que ponen de manifiesto estancias referenciales distintas a las que el mundo occidental genera.

En este sentido, *Finales para Aluna* se puede leer como una novela anticolonial porque desde su heterodiscurso se establecen otras formas de representar la selva, que, incluso, son totalmente diferentes a las que he señalado en anteriores capítulos al analizar *En el corazón de la América virgen*, *El paraíso del diablo* y *Perdido en el Amazonas*. Además, en la novela de Vivas se encuentra una tensión cultural que implica reflexionar acerca de nociones como la decapitación, las máscaras y el polvo ínfimo, que ayudan a comprender cómo el cuerpo nativo representado en esta novela está sometido a brutales mecanismos de dominación, pero que también dicho estado corpóreo cuenta con intensas líneas de fuga que ayudan a mantener su existencia dentro de la Selva Negra (*Schwarzwald*) de Alemania.

⁸⁹Nótese, en la Figura 7, por ejemplo, que la portada de *Finales para Aluna* lleva en la parte superior el membrete de “Novela negra”, lo que indica que es catalogada como una novela de crimen según la asignación que otorga Forero (2011) a algunas novelas colombianas. Mi lupa de análisis en este capítulo se centra particularmente en poner de relieve el *ethos* amazónico presente en la novela de Selnich Vivas.

2. Decapitación de los saberes amazónicos

En la novela de Vivas hay un secuestro simulado, aparentemente Los Ángeles de la Civilización (grupo paramilitar) son los que desean eliminar a Sveta, pero es Barbara Ehinger, la rectora de la Universidad de Freiburg, quien la despedazó en su propio cuarto de estudio por razones de celos pasionales y diferencias culturales. A través de la voz narrativa de Barbara se puede identificar que la historia de la novela se proyecta hacia el futuro, ya que la rectora es conocedora de la mayor parte de la información; por tanto, develará su plan de montar un falso secuestro político, al tergiversar los indicios que podrían explicar el verdadero final de su amada: “—Los Ángeles de la Civilización se la llevaron. La multinacional Kulturerde no quiere suspender la explotación de yacimientos petrolíferos en los territorios sagrados de los hermanos indígenas. Por eso quieren atemorizar a mi Sveta o, peor aún, la quieren eliminar” (Vivas 2013, 15). Además, asegura que “a Sveta Aluna se la llevaron para acallar nuestras voces, para silenciar y ocultar los crímenes de la multinacional germano-china Kulturerde, para negar los derechos ancestrales a la felicidad de los pueblos más antiguos de América” (24).

Desde el inicio de la narración, Ehinger esconde su vil asesinato e intenta mitigar las preocupaciones de sus estudiantes y de la profesora Sonia Herz al explicarles la diferencia entre un secuestro político y una desaparición voluntaria: “Todas sabemos que Aluna se desaparece por melancólicos impulsos lunares” (Vivas 2013, 17). La locución de la rectora sobre esta manera singular de desaparecer oculta una potente clave amazónica y guarda gran afinidad con el epígrafe⁹⁰ sobre Preuss que Vivas utiliza en su novela, el cual explica que al nombre Aluna, en lengua kaugian de la Sierra Nevada de Santa Marta (Colombia), se le atribuyen fuerzas especiales, divinas. Dichos atributos ayudan a entender que la protagonista cumple el rol de mantener latente el sentido indígena dentro del mundo occidental que la abruma, pero además que tiene la capacidad de realizar vuelos metafísicos para estar en un ir, un venir y un devenir entre la Selva Negra de Alemania y la selva amazónica de Colombia.

El pretexto perfecto para ocultar el crimen son las distintas amenazas que ha recibido Aluna por parte de las multinacionales más poderosas del planeta, quienes le advirtieron que la iban a picar en pedacitos si insistía con sus campañas revolucionarias,

⁹⁰“En lengua kaugian, *aluna* sirve para designar lo sobrenatural, lo divino. En primer lugar el clan de los padres y de los antepasados más antiguos, no porque hayan fallecido, sino porque se les atribuye fuerzas especiales” Theodor Konrad Preuss, *Forschungsreise zu den Kagaba*.

pero “también había recibido una foto, en la que una muñeca parecida a Svetotschka había sido encadenada de pies y de manos” (Vivas 2013, 18). Este suceso es muy sugerente en la novela de Selnich porque está totalmente relacionado con su poemario *Stolpersteine*. (*Poemas-Traspiés*) firmado con el seudónimo de Sveta Aluna, cuyo título conmemora a aquellas víctimas que padecieron el holocausto nazi. El subtítulo también funciona como un gesto político que interpela al pensamiento dominante, dignificando otras representaciones (judíos, homosexuales, ancianos, nativos). Asimismo, la portada representa el rapto, la apropiación corporal y cultural del sujeto a través de la imagen de una muñeca *barbie* encadenada de pies y manos:

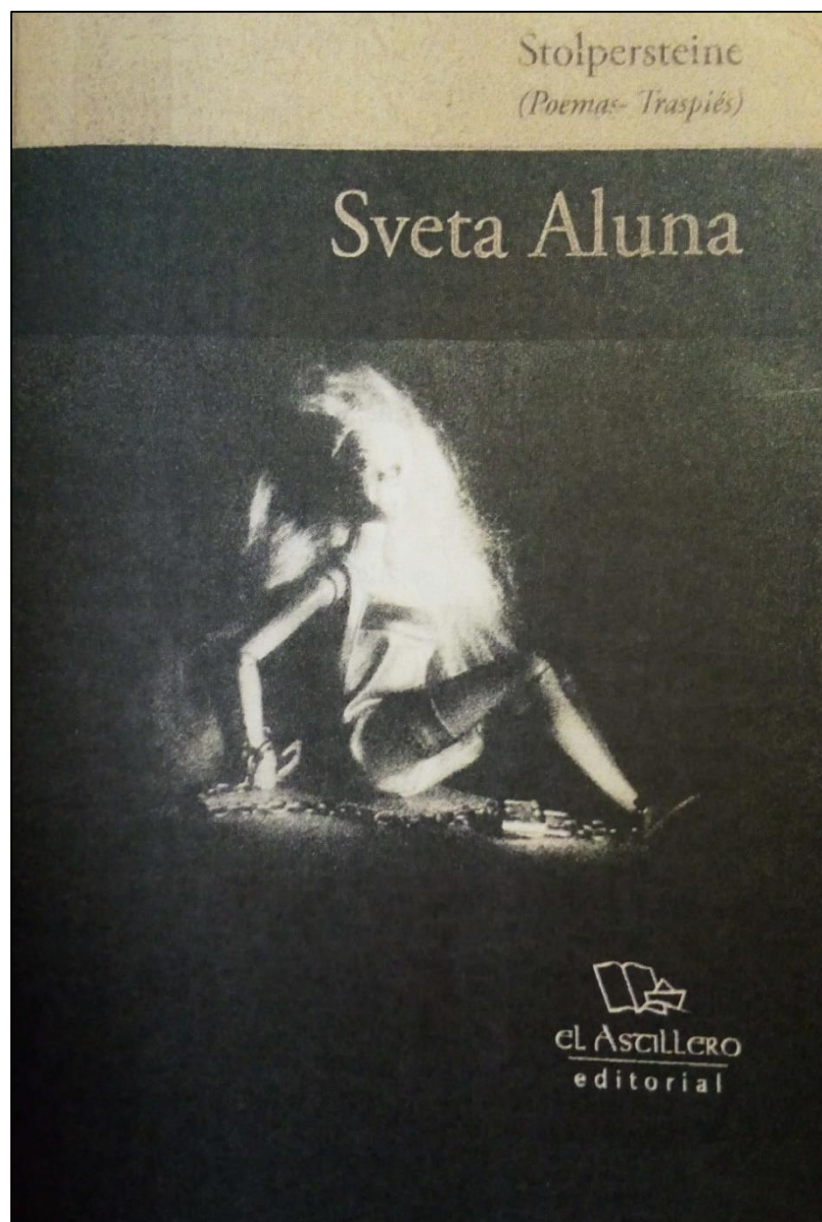


Figura 8. *Stolpersteine. Poemas-Traspiés* de Selnich Vivas. Bogotá, 2008.
Fuente: Archivo personal.

Como dije, este libro de poemas es clave porque abre mi hipótesis sobre la decapitación de los saberes amazónicos, y se puede ilustrar mucho mejor con el siguiente fragmento poético:

*Keine Schrift befreit uns
von Verbrechen.
Keim ist sie
von Enthauptungen*⁹¹. (Aluna, 2008, 3; cursiva en original)

Pongo en consideración estos versos, porque ayudan a comprender que la fragmentación del cuerpo de Aluna no sólo se lleva a cabo por un asesinato, sino también por las innumerables lenguas que ella aprende de sus amantes, a saber, entre más se relaciona con el mundo occidental y su cultura libresca su identidad indígena adquiere otras personalidades que son ajenas a sus saberes ancestrales. Si se analiza la voz poética, se puede observar que la alfabetización también es la mutiladora del pensamiento, pues aprender un idioma diferente es, entre otras cosas, aprender mecanismos de dominio ideológico, porque, como dice el anterior poema, la escritura no exime del carácter cortante y es la ilustración la que promueve la decapitación de pensamientos alternos al mundo occidental. Es más, según Vivas (2015), la escritura que es ajena al mundo ancestral promueve un vasallaje y una dependencia:

El poder de la escritura prohibió la oralidad y la pintura corporal. La escritura estimuló la exclusión, la marginalidad, la manipulación y la servidumbre intelectual a un único medio. La exclusión, pues no se les brinda a todos. La marginalidad, pues no se imparte por igual y al mismo nivel. La manipulación, pues son apenas unos pocos quienes tienen derecho a fijar y modificar sus reglas. La servidumbre intelectual, pues cuando se le aprende con maestría, no se le quiere dejar, se le idolatra, se le celebra sin atreverse a cuestionarla, y gracias a ese fetiche se procede a descalificar el conocimiento que producen los otros medios. La escritura omnipotente es un juguete mágico que anuncia regalos, promesas y devastación. (31)

Barbara, luego de fragmentar el cuerpo de Sveta, recordará el afecto que sentía por ella, su amor había nacido por atracción intelectual: “mi Aluna era más la fuerza en el pensar que la belleza exótica. Menos la mujer diminuta y más el poder que me imantaba. Esa mezcla de anarquismo eslavo y de beligerancia indígena” (Vivas 2013, 18). De alguna manera, esta podría ser una de las razones por las que desea conservar su *scalp*

⁹¹“Ninguna escritura nos exime / del delito. / Semilla es ella / de las decapitaciones”. (traducción de Selnich Vivas, 2008).

como trofeo (nótese cómo la Figura 7 representa este elemento), con el fin de eternizar su sabiduría aborígen; sin duda, una reliquia que simboliza el triunfo del pensamiento europeo sobre el amazónico, tal y como se ve representado en *El paraíso del diablo*, en el que el gringo Pappe posiciona su régimen de poder en la selva practicando la *tzantza* con los propios nativos amazónicos.

En *Finales para Aluna* se muestra que Los Ángeles de la Civilización son los servidores del capitalismo financiero de las multinacionales y la rectora es cómplice de que la Universidad de Freiburg reciba dineros de industrias petroleras. Recuérdese que en *Perdido en el Amazonas* se observó que el sabedor Caima vaticinó que a la selva colombiana llegaría un ángel civilizador (Julián Gil) que acabaría con la naturaleza y la cultura; en la novela de Vivas, estos ángeles también son los que custodian el progreso mercantil. Aunque la nacionalidad de Aluna es alemana, como lideresa posee una identidad indígena, sus genes provienen de una madre checa alemana de Bohemia y de un padre nativo de la Sierra Nevada de Santa Marta (quienes se conocieron en Praga en un Encuentro de Juventudes comunistas). Esto le permite de algún modo ser una mujer militante de las culturas indígenas suramericanas, defendiéndolas frente aquellos mecanismos europeos que intentan reducirlas. En esta medida, la novela de Vivas interpela la supremacía cultural de Occidente que intenta suprimir las culturas nativas:

Esta diminuta mujer de tez oscura y cabello largo, lacio y negro brillante, padeció aquí y allá del Atlántico el racismo acendrado en contra de nuestros hermanos indígenas y en contra de los modelos alternativos del conocimiento. Por eso desde muy niña se convirtió en una de las defensoras de los derechos humanos de los pueblos ancestrales y luchó con discursos contundentes, fundados en el conocimiento de la historia y la investigación empírica, por reparación cultural y económica justas. Luchó por la devolución de las tierras sagradas de sus ancestros los kankuamo, hoy día aniquilados; luchó por la educación propia y la defensa del idioma y las tradiciones poéticas de los minika, hoy reducidos por el cristianismo y el alcohol. En ambos casos se enfrentó a un enemigo muy poderoso: el capital transnacional dispuesto a globalizar el planeta con formas de vida absolutamente deshumanizadas que han transformado no solo a los indígenas sino a la casi totalidad de los habitantes de la Tierra en esclavos del dinero y del consumismo. La esclavitud y el colonialismo no han terminado en el mundo. En América Latina no cesa la invasión del bárbaro europeo y de sus máquinas buscadoras de petróleo y de oro. (Vivas 2013, 23-4)

Se puede observar que Aluna fue una mujer que promovió en Alemania otras formas alternativas de concebir el mundo, enseñando en la academia occidental que aún son posibles formas ejemplares de pensar y vivir en armonía junto con la madre natura. De este modo es posible comprender que la eliminación de Aluna representa la decapitación de los saberes amazónicos, puesto que, al suplantarse un crimen pasional

por un secuestro político, Barbara y sus cómplices, Polinka y Nadjenka, intentarán borrar su existencia a como dé lugar, realizando una especie de *tzantza* occidental. En el caso de los amazónicos shuar,⁹² la reducción consiste en poner la cabeza del enemigo en el fuego, luego la guardan como trofeo o como objeto intimidante para las futuras guerras entre clanes. En la novela de Vivas se ve algo diferente: luego de la decapitación, se conserva el cuero cabelludo de Aluna que fue secado en un horno microondas para luego ser exhibido como pieza de museo: “el *scalp* se puede quedar como trofeo del amor colectivo; pero el resto del cuerpo debe desaparecer definitivamente y lo antes posible. No me importa que lo tengamos que quemar” (Vivas 2013, 42).

Por otra parte, se puede distinguir que la protagonista de la novela representa la lucha anticolonial de las culturas nativas, aquellas que están siendo sojuzgadas por regímenes occidentales. De esta manera, se puede establecer que Los Ángeles de la Civilización, más que un grupo paramilitar al servicio de las multinacionales germano-chinas, son los que controlan la cultura menor que en este caso son los nativos pertenecientes a territorios sagrados; sin embargo, el pavor que tiene esta agrupación es que Aluna podría acabar con sus explotaciones, lo que permitiría salvar a sus coterráneos indígenas de aquel capitalismo:

Me ha dicho la profesora doctora Herz, actual directora del *Romanisches Seminar*, que es hora de cambiar la perspectiva colonialista de nuestra universidad. Y con razón. ¿Qué universidad se puede sentir digna de su función y de su origen si se pone al servicio de los megaproyectos expansionistas sobre otros continentes y culturas? ¿Qué universidad se puede sentir digna de su función si se presta al servicio del embrutecimiento científico y la reducción de lo humano? La nuestra no es la excepción. Los estudios de la Romanística, por ejemplo, siguen suponiendo que América Latina no es otra cosa que un apéndice de Europa y suelen creer que lo único valioso en ese continente es la continuación de la cultura europea, para así facilitar el *neocolonialismo* global. Se deja de lado el estudio de las lenguas nativas y se promueve la expansión del pensamiento occidental. Estudiar los cientos de lenguas vivas de ese continente significaría, y aquí cito a Nimairango darles el reconocimiento político a los pueblos que las hablan, es decir, el legítimo derecho a defender sus culturas, su modo de vida, su visión de mundo. Lo que a la postre obligaría a las multinacionales a salir de los territorios sagrados de los indígenas. [...] Si el mundo aceptara la palabra ancestral, los pueblos más antiguos de América lograrían detener el avance del capitalismo salvaje y el planeta entero transitaría por el camino de la antigua felicidad, en la que los humanos y animales eran hermanos entre sí y las plantas y minerales sus dioses. (Vivas 2013, 24-5; énfasis añadido)

⁹²En la novela *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* (1981) del escritor peruano César Calvo se puede apreciar cómo los jíbaros realizan adecuadamente la fórmula sagrada para reducir las cabezas de sus enemigos. Entre líneas se describe: “Un guerrero jíbaro tiene derecho únicamente a reducir la cabeza del contendor que él mismo ha dado muerte peleando, que él supo vencer de igual a igual enfrentándolo sin ventaja ni emboscada, previo anuncio de guerra y con armas idénticas” (192). En el caso de *Finales para Aluna*, la decapitación presenta una connotación particular, la de reducir el pensamiento ancestral e imponer el conocimiento europeo.

Este párrafo conduce a pensar que desde el espacio académico es posible promover el cambio de perspectiva cultural. Estas líneas narrativas invitan a reflexionar que el mundo intelectual también puede dignificar la vida nativa sin reducirla a condiciones primitivas o salvajes. Así, se percibe la enfática propuesta anticolonial de Vivas, en cuanto que los saberes indígenas resisten procesos de sumisión y ayudan a salvaguardar conocimientos de los territorios sagrados.

Como se puede observar, tanto la cultura hegemónica de Occidente representada por la rectora como los demás sistemas capitalistas buscan exterminar la cultura menor, que, en este caso, es la identidad amazónica representada en Aluna. Nancy (2006) ayudaría a entender que este tipo de exterminio “es ir al extremo, no dejar que nada subsista” (11); no obstante, en la narración hay una interpelación ante dichos mecanismos de civilización y neocolonización empleados en el intento por reducir la cultura nativa:

Se llevaron a uno de los pocos seres humanos de esta universidad que ha entendido el poder transformador de sus medicinas y la función curativa de sus cantos y rituales. Ella había traído a Europa pruebas de altísimo desarrollo intelectual de esos pueblos y que había logrado demostrar, siguiendo las lecciones de Albrecht Dürer, la necesidad de que los europeos estudiáramos el pensamiento indígena, fue desaparecida para que el mundo no entienda que existen otras formas de vida dignas para los humanos y el planeta; formas que se oponen radicalmente al capitalismo globalizado. (Vivas 2013, 26)

Nuevamente se interpela al mundo occidental y se pone en alto relieve la importancia de los conocimientos amazónicos. Al novelista le asombra el poder curativo de las plantas maestras al igual que la sanación que produce un canto milenario, por eso en su narrativa presenta una suerte de corrección histórica pues recuérdese que la vida se encuentra signada “por lo *ancestral*, por el origen que vuelve eternamente desde el comienzo de cada cultura” (Vivas 2015, 11; énfasis añadido).

Aluna fue asesinada un domingo víspera de carnaval en la finca de Barbara ubicada en una colina alledaña a *Merzhausen*, pie de monte de la Selva Negra. Allí, Polinka, Nadjenska y la rectora distribuirán los restos del cuerpo de Aluna en bolsas negras. Barbara utilizará una máscara de Curupira⁹³ en el momento en que se dirigirá a uno de los contenedores en los que la Cruz Roja recolecta ropa para los habitantes del

⁹³En *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade se observa que este ser mítico de la Amazonía cumple el rol de protector de las plantas y los animales, quien además tiene la misión de hacer extraviar a los foráneos que ingresan sin permiso a la selva. Con esto es posible entender que el recurso de la máscara funciona como un plagio de la identidad amazónica, la que Barbara nunca pudo mimetizar, ni siquiera en actos performativos.

Tercer Mundo, en este caso el *container* simboliza un basurero en el que el cuerpo de Sveta será depositado como desperdicio humano. Esta imagen es muy sugerente, ya que se puede ver que a la cultura occidental representada por la victimaria Barbara no le interesa que otra persona habite su mundo intelectual y letrado, es más, le molesta la presencia de un ser que piense de un modo diferente; por eso decide deshacerse del cuerpo de Aluna sin ninguna compasión.

Tanto la comunidad universitaria como los movimientos indigenistas exigirán una explicación sobre el secuestro de Sveta; para ello, Barbara convocará a una minga para gestionar la supuesta liberación de Aluna. Dicho encuentro tendrá como objeto conmemorar el poder mágico que contienen los rituales amazónicos. Recuérdese que el nombre de Aluna transmite ciertos poderes espirituales, por tanto, sus rituales guardan una fuerte conexión con los astros del universo: “¡Qué es la menstruación sino la prueba de nuestros poderes cósmicos! Las mujeres somos las dueñas del universo. Los hombres le temen a la luna como le temen a la tumba” (Vivas 2013, 49). Este párrafo prepara para participar de la experiencia ritual presente en varios apartados de *Finales para Aluna*. Con esto se observa que el novelista ha asumido efectivamente el objetivo de representar gran parte de las costumbres ancestrales amazónicas dentro del espacio occidental. En otras palabras, Vivas busca posicionar las prácticas sagradas de la selva que parten del conocimiento profundo y colectivo de la comunidad; saberes que son fundamentales y necesarios para dar sendero a la vida de origen cósmico y milenario.

3. Máscaras y sus límites de representación

En párrafos anteriores mencioné que la historia novelesca se cuenta a modo de un plan que va a suceder en el futuro. De esta manera, en la novela de Vivas se establecen saltos de umbrales en cuanto a tiempo y lugar. Por ejemplo, en el plano argumental se establecen dos estaciones a manera de capítulos: *Crash* y *Paladium*, en las que se puede detallar un cambio de escenarios. Como primera estación se puede ver el desarrollo de sucesos en una taberna subacuática a orillas del río Kótue, ubicado en la Amazonía colombiana. Aquí es importante analizar la representación del mundo amazónico dentro del espacio occidental. Me explico: tanto los imaginarios como las prácticas ancestrales que Aluna promueve en Alemania generan una tensión y un conflicto de saberes, por eso Barbara no puede soportar la presencia amazónica dentro de su espacio académico:

Las mesas invisibles resistirán el tamaño y el peso de dos vasos llenos de bebidas enteógenas. Se me ocurrirá que una sabedora, decorada con plumas de arara y dientes de jaguar, se acercará con la totuma gigante de yagé. Rechazaré la bebida: “Les tomé aversión a los viajes”, le explicaré a Nimairango. “Desde que me dejaste por Sonia adquirí el miedo a mis desdoblamientos, a mis parálisis”. Miraré con asco las bailarinas vecinas de mesa, una enana yukpa y una gigante karijona, las dos transformaciones de Alu, me sonreirán y dirán: “Creíamos que tenías deseos de bailar con nosotras”. (Vivas 2013, 51)

La cita anterior demuestra que a Barbara le molesta la presencia de Aluna y sus conductas ancestrales, tanto la bebida de yagé como la danza son elementos que le generan aversión. En este escenario hay una suerte de desquite por parte de la protagonista, ya que ella también hace sentir a la rectora como una minoría en el momento en que la sitúa en su mundo amazónico que está adornado con plumas de arara y dientes de jaguar. Pero además hay una inversión de paradigmas; en palabras de Duchesne (2017b), ocurriría una “conversión heliocéntrica en la cual el estudio de las llamadas culturas primitivas deje de girar en movimiento centrípeto en torno a la civilización occidental, implicando así que los estudios sobre la susodicha civilización podrían más bien girar en torno a las sociedades primitivas” (p.33); dicha aserción también se ve a través del siguiente fragmento:

¿No es verdad, cerda libresca, nazi obsequiosa? ¡Qué pereza, te has convertido en un animal letrado absolutamente previsible! [...] No eres capaz de abandonar tus prejuicios académicos. Siempre necesitas las márgenes 3x3x3x3 y el interlineado a doble espacio, las citas, la bibliografía. Hasta en los sitios más informales quieres actuar como profesora. Qué porquería. Salir de la academia para seguir escuchando tu basura erudita. [...] Rita se hará traer una ración de polvo verde y de tabaco líquido. (Vivas 2013, 53)

Nuevamente Aluna utiliza sus elementos ancestrales (en este caso las plantas de coca y tabaco) para darle a conocer a la rectora que su mundo occidental está invadido por el tecnicismo. A Barbara siempre le costó trabajo aprender de las tradiciones amazónicas, es más, nunca le interesó conocer los saberes que producen los cantos y las danzas de la selva. Sin duda hay una fuerte resistencia de la cultura occidental (representada por Barbara) a aprender de las culturas amazónicas (representada por Aluna), de ahí se explica que la protagonista también utiliza las máscaras para ocultar su identidad indígena y acceder a otros espacios de confrontación cultural. Esto explicaría los significados que presenta el heterónimo de la protagonista: Rita Feind en alemán significaría “enemiga”, aquella que a lo largo de la narración representa lo antagónico en la cultura occidental; Sveta Aluna, siguiendo a Fischer y Preuss (1993), [/aluna/], que en la sabiduría de los Mamas de la cultura Kágaba de la Sierra Nevada, hace referencia a

“pensamiento”, “recuerdo” o “sentimiento”. Más explícito: representa la madre de los lagos de sal⁹⁴ (143); por su parte, Nîmairango comparte la simbología amazónica de los minika y atribuye lo intelectual y lo espiritual.

Con su novela, Vivas promueve múltiples conocimientos y prácticas del mundo amazónico, dejando de lado aquel estigma de que la cultura del bosque es menos importante que la cultura europea. De esta manera, retomando la posibilidad de construir una cultura diferente a partir del conocimiento alternativo que comparte la selva más allá de lo occidental, en *Finales para Aluna* también se ve la venganza por parte de Aluna hacia su ex amante que, en varias ocasiones, la redujo sin ninguna compasión: “he sido torturada y violada por ser indigenista, he sido incinerada por ser europea, pero nada me duele tanto como tu forma de humillarme por ser una mujer pobre, fea y bruta. Rectorcita, ahora viene mi venganza: destruiré tu cultura libresca en un viaje” (Vivas 2013, 54).

Por otra parte, en la estación *Paladium*, Barbara se encuentra frente al mar Caribe de Freiburg. Este aspecto trastoca la geografía de Alemania, puesto que en esta ciudad no hay ningún mar perteneciente al océano Atlántico, de tal manera que aquí hay una propuesta muy sugerente, ya que nuevamente se intenta posicionar imaginarios de América Latina en Occidente. La rectora busca esta estación con el fin de mitigar su estómago de la ingesta de yagé que tuvo en la estación *Crash*, aquí intenta refugiarse en su territorio europeo; sin embargo, Aluna retorna a este lugar para interpelarla nuevamente, esta vez en forma de *nuio*, la boa artífice del mito amazónico “Dijoma”: “Yo soy la boa que te va a devorar, profesora. [...] ‘Yo soy tu verdadera Alunochka, la que te dará la estocada final y te cortará en pedacitos y los exhibirá en el museo de la universidad, con el fin de demostrar que a mayor humanismo, mayor brutalidad de la civilización europea. Los periódicos dirán: Escritora, doctora en literatura y asesina de profesoras”” (Vivas 2013, 57-8).

Tal y como expliqué en el anterior capítulo sobre *Perdido en el Amazonas*, “Dijoma” representa la conversión en *nuio* (boa) que devora a la comunidad. En el caso de *Finales para Aluna* dicho imaginario torna en un sentido erótico y pasional cuando se percibe que Aluna transmuta en boa para envolver pasionalmente a Barbara: “Le diré sin rodeos que sería consecuente con el odio que nos une y nos excita, después de esta espera tan larga, hace cinco meses que vives con Sonia, celebrar con vino nuestro desencuentro y luego ir a la cama para morir en paz, una dentro de la otra como la muchacha y la boa”

⁹⁴Para ampliar esta perspectiva ver mito Kogi: “La sal” de Alfonso Auigi (Noavaka) recopilado por Fischer y Preuss (1993, 143-4).

(Vivas 2013, 58). De algún modo, la rectora pretende ser la única representante de la cultura, no permite por ningún motivo que Aluna alcance el conocimiento occidental, por eso, hasta la vuelve esclava de su cama, humillando su cultura amazónica. No obstante, dicho paradigma cambia, ya que Sveta le demuestra a través de su poderío ancestral que ella no es la única capaz de generar conocimiento, pues desde el mundo amazónico también se puede pensar intelectualmente.

Según la voz narrativa, Aluna defraudó la ideología cultural de sus progenitores, pues ambos le habían enseñado inconscientemente a repudiar Europa y a defender América:

No será capaz de vivir como una india en el Amazonas ni como una centroeuropea en Alemania. Le costará desprenderse de sus lujos burgueses *hippies* y ecologistas, le costará dejar los libros, el computador, el celular. Se hará indigenista por trabajo, por arrogancia y vanidad, para escandalizar a los europeos con su polvo verde y su pasta de tabaco, con sus viajes de vómito y diarrea entre espasmos de yagé. (Vivas 2013, 60)

El uso ambivalente de máscaras impide que Aluna pueda mantener una identidad cultural. Al parecer necesita de ambas culturas (amazónica y europea) para vivir y desarrollar diferentes acciones académicas, políticas y sentimentales. Sin embargo, este tipo de conducta es estratégica, pues Sveta sabe que, para cumplir con su plan de venganza, entre más lenguas aprenda y entre más saberes adquiera, mayor comprensión obtendrá del mundo y del conocimiento humano. Por eso, en *Finales para Aluna* no se puede prescindir del lugar de enunciación de su autor, pues con su experiencia en la selva, Selnich Vivas aprendió de la sabiduría ancestral de los minika para conmemorar la cosmovisión amazónica de los minika en su novela. En *Komuya uai* (2015), por ejemplo, Vivas describe cómo surgió su primera experiencia:

En las bibliotecas alemanas me tracé el reto de ser minika, tal como se puede ser italiano gracias a Dante, a Ungaretti; ruso gracias a Anna Ajmátova y a Marina Zwietáieva.

[...] Los cantos y las poéticas indígenas son arbóreos. *La memoria de la selva no ha desaparecido. Ahora las culturas ancestrales reviven en un contexto de colonización en el que algunos espíritus sordos han empezado a escuchar.* Lo hemos visto en varios países de América y Europa. Allí he participado en danzas y rituales de armonización junto a comunidades campesinas, afro e indígenas, junto a estudiantes y profesores dispuestos a volver al entramado de la vida mancomunada entre las especies y a la fecundidad de la parcela, sin renunciar a las grandes conquistas de la ciencia y el arte. [...] A eso aspiramos quienes nos hemos dedicado a la poesía en todas las lenguas del planeta: a ser en celebración y gratitud con la vida. (Vivas 2015, 12-3; énfasis añadido)

Con la anterior cita se ve claramente de dónde proviene el eco ancestral presente en *Finales para Aluna*. Sin duda alguna, a Vivas le interesa conmemorar en su novela aquellos conocimientos que se originan desde la vida del bosque, desde la palabra curativa y el diálogo con los espíritus luego de haber participado de un acto ritual, de un canto, de una danza o al instante de estudiar los saberes que producen las plantas maestras, porque consumir una planta maestra conduce al cuerpo no solo a una dimensión vegetal, sino también cósmica. De igual manera, Selnich también ayuda a ampliar la lectura de su novela al explicar cómo la protagonista, luego de ser fragmentada, logra un *rafue* a través del empleo de plantas sagradas; es decir, un modelo alternativo de conocimiento que le permite alcanzar la intercomunicación con el mundo amazónico:

¿Cómo se estimula el vuelo chamánico en el caso de Sveta Aluna? Existen múltiples maneras de provocar el estado alterado de la conciencia y no todas ellas, como se suele creer, están asociadas a sustancias enteógenas. El trastocar de los sentidos en el caso de Sveta Aluna se produce por una impostación, por máscaras, por préstamos y robos estéticos. Me explico: Sveta Aluna me permite una forma del travestismo; suelo creer que soy y puedo hablar y escribir como una mujer que ha vivido y amado en alemán, español y dos lenguas indígenas: el minika y el magü tagü. En tal sentido realizo mi muerte verdadera. Doy muerte a todo lo evidente y me reinvento en cada poema. Simulo su voz y me embriago con sus historias. Sveta es una colección de máscaras que necesito para aliviar mis dolencias y transitar de vez en cuando entre los delincuentes que gobiernan esta sociedad. Ella es otra forma de pensar y de sentir este país, sin la cual no podría resistir la violencia vuelta espectáculo. (Vivas 2015, 66)

Como lo establece Vivas (2015), las máscaras funcionan como un camuflaje de apariencias para poder ironizar la cultura europea. Al hacer acopio de las identidades que Aluna utiliza en Alemania, se puede identificar que hay una suerte de *performance* que le permite actuar estratégicamente como una europea; no obstante, ella se resiste ante una aculturación imponiendo sus prácticas amazónicas. Según las palabras de arriba, estas son formas de dar muerte a la postura occidental para engendrar una nueva conducta humana, de allí que Sveta Aluna o Rita Feind pasa a ser Nimairango. Precisamente, esto es lo que genera incomodidad a Barbara, para ella es sumamente molesto que Aluna deambule entre estos polos culturales totalmente opuestos, esta es otra de las razones por las cuales decide decapitarla, porque es la única forma en la que no podrá seguir utilizando dichos antifaces.

En breve, se puede decir que, a pesar de las experiencias académicas y amorosas que Aluna tuvo en Alemania, logró (re)construirse como una nativa minika. Sus prácticas ancestrales son las divisas que ella porta para resistir el vasallaje cultural: “Nimairango

quiso ser indígena auténtica sin dejar de vivir en Europa” (Vivas 2013, 65). Su poderío amazónico se reconstituye con el empleo de plantas sagradas que le facilitan suficiente conocimiento para transitar entre dos espacios opuestos, la Selva Negra y la Amazonía. Esto se puede ejemplificar mucho mejor cuando se presenta la posibilidad de liberar a Rita del supuesto rapto, precisamente cuando varias mujeres marchan por la calle Maria-Theresien disfrazadas de Nimairango, utilizando toda la indumentaria y el *performance* dancístico que escenifica la potencia ancestral:

Sus cuerpos reinventados de collares de dientes de jaguar, coronas de plumas de tucán y papagayos, extensores de yanchama o corteza de árbol; sus cuerpos tatuados para la protección y maravillosamente poblados de mensajes geométricos que exaltarán la fertilidad, la abundancia, el poder de la menstruación y la libertad de la mujer. Sus cuerpos pretenderán un único cuerpo paciente que exigirá el retorno a la vida de Rita. (Vivas 2013, 65)

Como se puede verificar en el anterior fragmento, múltiples sentidos amazónicos se dan cita para reclamar por la existencia de Aluna. Aquí se ve que la propuesta narrativa de Vivas habla desde el envés del discurso occidental. Así las cosas, el discurso anticolonial presente en *Finales para Aluna* muestra la inserción de lo local (selva amazónica) en lo internacional (Selva Negra de Alemania).

4. El polvo ínfimo y el arte de la ensoñación

Se puede entender el polvo ínfimo como la permanencia de los restos del cuerpo de Nimairango y su carácter metafísico dentro del espacio occidental. Aunque sus órganos fueron fragmentados y desaparecidos, su vitalidad continúa latente en los recuerdos de sus amantes. Su apariencia cósmica, entonces, resplandece por medio del *rafue* en el momento en que su cuerpo entra en un estado introspectivo de meditación y búsqueda del punto supremo de la existencia humana, medio que también le permite que su espíritu regrese en busca de su mínima parte corpórea, su *scalp*. Siguiendo a Deleuze (2007), se puede asociar el polvo ínfimo con la noción de la “inmanencia de la vida”; en términos propios del filósofo francés, “lo inmanente es en sí mismo una vida. Una vida es la inmanencia de la inmanencia, la inmanencia absoluta: es potencia, beatitud plena” (37).

Ahora bien, uno de los primeros instantes en los que se puede apreciar el polvo ínfimo en la novela de Vivas es a partir del momento en que la voz narrativa de la rectora expresa lo siguiente:

Tomaré una de las flores entre los dedos y aspiraré su aroma, intentando borrar la pestilencia del cadáver”. Incluso, a pesar de haber eliminado el cuerpo de Aluna, su imagen continuará proyectándose en los recuerdos a través de múltiples apariciones metafísicas: “para no decirles que cada día, por fin, creía librarme definitivamente de Alu, quien, sin embargo, se me aparecerá con más fuerza después de la muerte. Como si ella me soñara, me viviera y me reinara. (Vivas 2013, 20)

En esta cita es posible ubicar el concepto de “inmanencia de la vida” propuesto por Deleuze (2007). Me he detenido en este fragmento porque se puede ver que, a pesar de que Barbara eliminó a Sveta, tanto el olor del cadáver como los innumerables recuerdos pasionales y las apariciones metafísicas seguirán presentes. De igual manera, Nadjenka y Polinka: “Se ocuparán de encender sahumerio por todas partes, para aromatizar la casa y expulsar el olor a muerto que las tres tendremos impregnado a la nariz y a los pulmones” (Vivas 2013, 39). A pesar de que las victimarias utilicen sahumerio para mitigar el olor de los restos de Aluna, su presencia será imborrable, porque el polvo ínfimo está impregnado en sus vías respiratorias como una espina que es imposible de extraer, esto significa que la presencia amazónica (minika) de la protagonista sigue latente en el mundo occidental.

El polvo ínfimo⁹⁵ también se podría ilustrar como aquellas partículas volátiles presentes en el aire, que son solamente perceptibles ante la visión por medio de los rayos de luz solar que las atraviesan. Lo más interesante de esta agencia es que el nombre de Aluna al tener una connotación espiritual, su poderío metafísico también se puede transmutar como el polvo cósmico, allí se encuentra la conexión de sus ancestros. Recuerdese que, *En el corazón de la América virgen*, Fusicayna, luego de morir, su

⁹⁵Para ilustrar mucho mejor el polvo ínfimo es oportuno traer a colación *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán, en el cual la potencia de la vida está latente entre el ambiente desértico, al igual que el espíritu de Aluna en el espacio occidental. En lo ocasionado por la dictadura chilena, los cuerpos desaparecidos siguen inmanentes tanto en el recuerdo de los familiares como también en la arena del desierto de Atacama, a saber, las partículas óseas de las víctimas siguen desplazándose entre el ambiente atmosférico. Por otro lado, es interesante encontrar en el documental que mientras el observatorio astronómico (situado en el mismo sector de los crímenes) se dedica a estudiar los cuerpos celestes del espacio exterior, los familiares mantienen sus esperanzas vivas por hallar el más mínimo trozo de sus allegados en la tierra. A pesar de que la textura de una estrella se ve a lo lejos tan brillante, se puede comprobar a través del telescopio que dicho astro se extinguió hace millones de años luz, sin embargo, su brillo sigue latente (inmanencia absoluta) al igual que los restos humanos que permanecen ínfimamente extraviados en la mencionada zona desértica.

cuerpo y espíritu se convirtieron en un astro con el fin de que el clan amazónico venera a su propia deidad, en el caso de *Finales para Aluna*, la *scalp* de Sveta tiene similar simbología: “—Juditka y Katka siempre hablan de ella como un tótem” (Vivas 2013, 42).

De esta suerte, el polvo ínfimo estará presente en el cuerpo de las amantes de Aluna, la rectora y la profesora de literatura. En el caso de Barbara, la vida de Sveta sigue latente cuando recuerda el instante del crimen: “le desollaré a mi Aluna amada la piel del cráneo. Un corte perfecto, sin echar a perder ningún cabello. La sangre y el semen convertirán mis palabras en un solo olor que jamás lograré extirpar de mis pulmones” (Vivas 2013, 63). De igual manera, dicha latencia persistirá en un sentido erótico en el que los besos que se desplegaban por todo su cuerpo, los fluidos salivales y vaginales determinan de algún modo la presencia indiscutible del espíritu de Nĩmairango, quien, a pesar de que está muerta, su vida seguirá presente:

“¿Tiene afán, respetada reductora de cabezas?”, se burlará de mi desconocimiento del mundo indígena. [...] Sabré que yo no existo para otras voces, que ella en su embriaguez de plantas enteógenas me asigna la tarea de buscarla y padecerla.

Aceptaré y empezaré a sentir su presencia retumbante, su humedad entre mis labios. “¿Todavía es una formalidad aprisionada en los principios occidentales o por fin se decidió a arrancarse de sí misma y a encarnar en mis ganas irracionales?”. No habrá miedo en sus narices anchas y afiladas y se permitirá romper la distancia, la maldita racionalidad de la academia. [...] Ella será ahora la sabiduría, interrogará y sostendrá el mundo con sus palabras simples. Dispongo solo de unos instantes, diré, para probar los decibeles de su impulso. “En ese caso, desaparezco”, y se esfumará a tiempo, justo antes de que Polia, Nadja y yo nos apropiemos de su cuerpo y le arranquemos el *scalp*. (Vivas 2013, 47-8)

Este fragmento trae a recuerdo el suceso en la estación *Paladium* cuando Aluna incomoda a Barbara con diversos elementos que hacen parte de las culturas amazónicas como la bebida de *yagé*, la vestimenta adornada con objetos tradicionales y los vuelos chamánicos, demostrándole que ella no podrá comprender el sentido del mundo indígena. Hay también en este fragmento una presencia metafísica de la protagonista justo antes de que las delictivas le extirpen el *scalp*, dicha presencia es clave pues deja en claro que la imagería de la Amazonía sigue presente en Occidente.

En la novela de Vivas se puede ver que el cuerpo de Sveta se transfigura en un ser volátil e inmanente: “Tal vez sentirá la presencia ya ida de mi Aluna en el aroma de maguey. Tal vez tratarás de imaginártela viva, danzando y cantando en el interior de la casa” (Vivas 2013, 14). A pesar de que la protagonista fue fragmentada, su existencia

sigue latente en la *scalp*, esto emularía el polvo ínfimo porque se reconstituye a través del vuelo chamánico y se intensifica con el recuerdo erótico:

“No solo invento mis fantasmas, querida Alunochka; también los alimento con tus huesos. Me odias por engañarte, pero tu amor sigue vivo aún más allá de tu muerte”.

[...] “Aunque te encueves en tu búnker, no te librarás de mí, hittlercita”, así interpretaré el ataque de la marcha del caballo fúnebre que ejecutará sobre la superficie de vidrio. En mi cama, antes de las primeras luces, recordaré uno de sus versos más repetidos y convertido en grafiti en las paredes de la universidad y volveré a desear su *scalp*, sus huesos, sus músculos, su semen: “Keine Schrift befreit uns vom Verbrechen”. Ninguna escritura nos libera del delito. Yo le enseñé la pasión por los libros y ahora Rita promueve la quema de libros. Qué horror, destruirá a Occidente si no la detengo. Si antes no la quemo con sus arengas. (Vivas 2013, 53-4)

El verso “Keine Schrift befreit uns vom Verbrechen”, referenciado en el anterior fragmento de *Finales para Aluna*, hace parte del libro de poesía *Stolpersteine* (2008) de Selnich Vivas. Por medio del seudónimo Sveta Aluna, Vivas (2008) evoca nuevamente la idea de la fragmentación del cuerpo al igual que en su novela, estableciendo una consigna poética para mantener la presencia/ausencia de las tradiciones amazónicas dentro del mundo occidental. Para destacar un ejemplo efectivo, voy a citar un poema:

Quién nos sostiene colgados
con predilección a este plural
de frustraciones?
Una coja
 soriasis.
Rasca,
tu
 mu-
 ti-
 la-
 do
 cuerpo.
Finos son aún
 tus huesos.
Tus dientes,
tus días y noches,
 hijo,
tu bramido.

Oh Gott. (Aluna 2008, 42)

Con el poema de arriba se puede ver que a partir del quinto verso hay un encabalgamiento en el que la voz poética se fragmenta al igual que el cuerpo mutilado que se está representando, a saber, este texto poético, junto con *Finales para Aluna*, enfatiza la violencia que despedaza a todo aquel que no es digno de existir dentro de una

cultura mayor. En este sentido, cabe preguntarse ¿cuál podría ser la línea de fuga de Aluna que le permite volver a sus orígenes amazónicos luego de la decapitación y la fragmentación de su cuerpo? Se podría asumir que la línea de fuga es el *rafue*, entendido como el medio alternativo de conocimiento que le permitió alcanzar no sólo la más intensa alquimia entre las plantas sagradas y su cuerpo, sino también reconocerse como indígena *minika*. Para Vivas (2015), el *rafue* “fija las reglas de educación, de comportamiento colectivo e individual y de administración de la cultura. Por eso, el *rafue* es un *kirigai* o canasto del conocimiento” (90). Luego de que en la catedral Freiburg se llevó a cabo la minga amazónica, tanto Finorango (profesora Sonia Herz) y Anirango (rectora Barbara Ehinger) deberán beber las cenizas del cráneo de Nímairango; dicho acto ancestral es una alternativa para convocar su retorno espiritual, también es un *jágiji*, que, en la tradición de los *minika*, significa “aliento de vida”, es decir, la sabiduría necesaria que se requiere para vivir en armonía. Utilizar en la ceremonia las plantas sagradas como la *yera*, el *jibina* y la *una uai* acompañadas de la danza y el canto generará la restitución de la fuerza espiritual de Aluna en Occidente. Cabe agregar que la minga tiene dos objetivos principales, por un lado, está la acción revolucionaria y, por otro lado, se encuentra el pronunciamiento indígena caracterizado por el rito, la danza y el canto. De hecho, esta ceremonia significa el reconocimiento de las culturas bosquesinas que ha sido diezmadas por distintos mecanismos:

[...] A la vida no hemos venido a consumir el planeta, sino a desarrollar el pensamiento, a conocer y gozar la vuelta al origen.

En parejas, con las totumas de *jaigabi* y *kaschiri* en las manos, miles de manifestantes se desplazarán a las once en punto desde la Hannah-Arendt-Platz hasta la Catedral. Repartirán sorbos a las transeúntes y lograrán convencerlas de que se sumen a la protesta en contra de los crímenes cometidos por el cristianismo y el capitalismo en los territorios sagrados de los indígenas, nuestros hermanos mayores. Una vez dentro de la Catedral de Nuestra Amada Señora, el sonido del órgano y la voz de la monja serán reemplazados por las quejumbrosas flautas de hueso y los ahogos de los tambores de piel de mico churuco. La monja, horrorizada por lo que ella llamará el renacer del diablo americano, huirá de la catedral en busca de la policía. (Vivas 2013, 69)

Realizar el *rafue* en plena Catedral de Freiburg significa trasgredir los mandatos cristianos de Occidente, puesto que es la primera vez en la historia alemana que se efectúa este tipo de ritos amazónicos; sobre todo porque los cuerpos de las mujeres militantes

emularán a un ser vivo de la selva junto a su virtud cósmica, además estarán pintadas con azul huito:⁹⁶

Las mejillas, las pantorrillas y los muslos se marcarán con la figura del animal o planta que identificará el perfil intelectual de la mujer, mujer yuca, mujer maíz, mujer maní, mujer albahaca, mujer de la hoja de coca, de la hoja de tabaco... O mujer del lagarto, de la boa, del mico churuco, del pirarucú... [...] Por exigencia de los ancestros de la selva se les cambiará el nombre físico por uno espiritual que identificará su función con el universo.

[...] Sonia será bautizada como Finorango, por su capacidad para hacer y crear con sus propias manos, mientras que Barbara como Anirango, la que transforma y se transforma.

[...] Durante toda la noche y hasta el amanecer los dos grupos alternarán su participación con un repertorio muy variado de cantos. Se convocará al sol, al agua, a la planta de coca, a la de tabaco, a las abejas, a las hormigas, al chontaduro y a la albahaca, para pedir por la libertad de Rita Feind. A media noche se hará un conjuro en el que Finorango y Anirango beberán, mezcladas con kaschirí, las cenizas del cráneo de Nimairango, la mujer de la sabiduría. *Menschlicher Frauenkopf*, recordaré uno de sus versos: Cabeza humana de mujer. El cráneo habrá sido quemado, pilado y cernido hasta volverse un polvo fino que yo misma mezclaré con la bebida. Depositar una manotada de polvo de Nimairango en el *kaschirí* será una labor de rutina, una pizca de azúcar más para afinar el sabor. Las manifestaciones prometerán al mundo, entre sorbos de *kaschirí*, devolverá la libertad y la vida a Nimairango. (Vivas 2013, 74-7)

Remplazar el nombre de las mujeres militantes por un nombre nativo significa que se están promoviendo aquellos saberes que han sido vilipendiados y suprimidos durante varios siglos de historia colonial. Que una mujer sea nombrada como mujer coca, mujer yuca o mujer tabaco, significa que se le están atribuyendo poderes cósmicos que van ligados al cuidado de los medios naturales. Esto es sumamente importante en *Finales para Aluna* ya que se puede observar una valiosa inserción de elementos amazónicos dentro del territorio occidental, elementos que dan a entender que aún existe una resistencia ante aquellos discursos que se pronuncian desde un acomodo elitista. De igual manera, la alusión al cráneo de Aluna, en el fragmento, ilustra que los conocimientos amazónicos son vitales. Aunque sus amantes no lo reconozcan, Aluna representa la sabiduría ancestral tal y como lo signa su otro nombre, Nimairango. Por eso, quien beba de sus cenizas (polvo ínfimo) en la ceremonia está aceptando las virtudes de una mujer que milita a favor de las culturas indígenas.

Con tal de cumplir a cabalidad su plan, a Barbara no le importó mentir a la canciller Angela Merkel sobre el paradero de Aluna. La rectora tergiversó toda la información para despistar a la comunidad académica y civil sobre la desaparición de la

⁹⁶Según Duchesne (2017) el color morado oscuro de esta *Genipa* americana brinda protección durante la ceremonia ancestral donde se entrará en contacto con diversos peligros y espíritus malignos (64).

lideresa. De este suceso, es importante analizar los correos electrónicos que aparecen en el trascurso de la trama. El primer mensaje va dirigido a Barbara remitido por la profesora Sonia. En este texto se puede encontrar que el discurso también es una herramienta utilizada por la rectora para fragmentar el cuerpo de Aluna; esto se puede observar cuando la profesora Herz reclama el maltrato que ha dado a Nimairango:

Usted la destruye con ataques horribles a su autoestima, usted la corta en pedacitos con sus resentimientos viscerales. Usted tiene una forma tan venenosa de tratar a los seres que la aman que una palabra suya basta para hacerlos migajas. [...] Usted se aprovechó de su sed intelectual, de su deseo de cambiar el mundo, para volverla esclava de la cama. Usted ya no la amaba; apenas la citaba para insultarla y degradarla. Ahora se la ve fracasada, desganada, sin energía interior. Por momentos parece disecada, muda, lerda. Ella se siente un montón de huesos, incapaz de pensar, cantar, danzar y escribir. [...] No es la mujer que me enseñó a leer la historia de América desde otra óptica. [...] Sveta es un ser divino y merece amor y ternura. (Vivas 2013, 85-7)

De igual manera, Barbara dirige un correo electrónico a Sonia expresando su repudio hacia Aluna por sus conductas ambivalentes:

Yo la conozco y sé que es parte de sus juegos de roles: una vez se siente más europea y otra vez más indígena. Un día ama como una mujer y al otro como un hombre. Defiende y ama la literatura, pero propone la quema de libros. Su mística le sirve para cantar los *ruakiai* de los *minika* y para atacar a los hombres que subordinan a la mujer. Ella no puede actuar de otra manera. Ella quería que yo la olvidara y al mismo tiempo la buscara, que la aborreciera con amor.

[...] Rita es una persona de muchas caras y cientos de máscaras ridículas. En cada lengua que estudia multiplica máscaras. (Vivas 2013, 88-91)

Como se ve, Aluna multiplica sus roles según las circunstancias y los contextos en los que se desenvuelve (políticos, académicos, personales y culturales). Como señaló en párrafos anteriores, Sveta recurre a diversos saberes y al aprendizaje de distintas lenguas con el fin de ampliar su comprensión frente al mundo. Pero, además, no hay que olvidar que ella quiere posicionar ante todo su faceta amazónica (*minika*), es con la que más se identifica y con la que puede mitigar la sumisión en Occidente. La protagonista prefiere ser Nimairango no sólo para incomodar y desquitarse de la cultura occidental, sino también para demostrar que en el mundo existen conocimientos igual de importantes que los que se producen en Europa; recuérdese que ella tiene nacionalidad alemana, sin embargo no olvida sus raíces nativas; por esta razón, la repudian por su indeterminación, por su deambular de un lugar a otro y por preferir ser indígena más que europea: “la

salvadora de los indios, la versión alemana de Fray Bartolomé de las Casas en el siglo XXI” (Vivas 2013, 92).

Al finalizar estos correos electrónicos, Nimairango se dirige a sus dos amadas con el propósito de interpelar sus actitudes. Si bien ella aprendió desde muy joven a pensar desde el mundo occidental, ella también les enseñó gran parte de la imaginaria amazónica, sin embargo, nunca aprendieron a valorar sus significados e importancia cultural. Además, les aclara que las necesita en dimensiones diferentes, esto es, en el espacio académico y en el mundo pasional, pues ambas le inculcaron distintas metas intelectuales: “Al lado de Anirango, aprendí realmente el alemán y nació mi interés por el español y otros idiomas europeos [...] Podría decir que mi formación fue el resultado de lo que Anirango entendía por cultura, por universalismo. A ella debo que mi mente y mi cuerpo se hayan dispuesto a las riquezas europeas” (Vivas 2013, 99).

Para Barbara lo primordial es pensar desde la racionalidad científica y cuantificable; mientras para Aluna lo fundamental es aproximarse al conocimiento producto de las plantas sagradas y a la alteridad humana. James (2004) reconoce de primera mano esta importancia al decir que el vuelo chamánico como línea de fuga o como ruta mágica devuelve la idea de un cosmos unitario y una realidad auto creativa más allá de toda explicación de la racionalidad elemental, donde cada eslabón está interconectado con otros objetos, espacios y tiempos (36). A pesar de que Barbara la condujo por el mundo de la ilustración occidental, Aluna decidió liberarse de aquella camisa de fuerza que no le permite (re)construir su lugar de enunciación amazónica, por tanto, decidió aprender a pensar por ella misma (*selbstdenken*), lo que significa que tuvo la iniciativa de recurrir a otra posible línea de fuga, más aún, cuando conoció y se enamoró de la profesora Herz, quien le inculcó el respeto por la diversidad, algo que no hubiera podido entender de la misma manera con la rectora:

Finorango fue efectivamente la primera mujer que me habló de Hannah Arendt y de Judith Butler. Gracias a estas autoras entendí que la pregunta no era por mi género o por mi rol sexual, sino por mi diversidad en el pensar. Discutir en torno a las concepciones sociales y políticas de la mujer me llevó a descubrir que yo pertenecía a unas minorías que habían sido borradas de la memoria de la humanidad. Y Finorango me animó, justamente, a *sentirme indígena*. Me habló del derecho que tenía de elegir una cultura, la que quisiera, las que me gustaran. Hablaba de una condición humana distinta a la programada en Europa. Esa fue una palabra mágica, me encantó y me enamoró.

[...]Eso me bastó para dedicarme en mi tesis doctoral al estudio de la influencia del pensamiento indígena en la literatura alemana. ¿Quién se hubiera imaginado que mi universo se trasladaría en un santiamén de la Mascha-Kaléko-Straße al Kótue en la selva amazónica? (Vivas 2013, 100-1; énfasis añadido)

Este fragmento confirma la idea de que Aluna prefiere sentirse nativa que alemana, desempeñar un rol cultural más que académico. La profesora Sonia, a través de la teoría de Judith Butler, le enseñó que el género y la cultura no se definen únicamente desde la genética, tampoco lo condiciona un documento de identificación ciudadana, pues los actos performativos también pueden representar una identidad alterna a lo que define la norma social. Por eso, es oportuno resaltar que otra de las líneas de fuga de Aluna es el amor como medio para (re)construirse como nativa y así recuperar sus orígenes. Veáse un párrafo fundamental:

Finorango me dio la fuerza para volar cada vez que necesitaba refugiarme en la selva. No había control sobre mis ideas y mis sentimientos. Mi cuerpo volaba a cualquier hora del día, viajaba en la dirección que se me antojara, por el simple gusto de aprender de mí misma. La clase de Palabra de Anirango se transformó en la libertad de movilidad que me obsequió Finorango y esta libertad, a su vez, fue enriquecida por una fuerza misteriosa y desconocida que llegó a mí a través de los cantos que me enseñaron las sabedoras minika. Los *ruakiai*, y las medicinas que los guía y estimulan, me condujeron a un lugar de mi interior imposible de alcanzar por medio de la escritura, alcanzar la visión de un mundo rebotante de plenitudes me puso en crisis frente al mundo de las categorías binarias en el que había sido educada. (Vivas 2013,101)

El choque epistémico en el que se encontraba Aluna es complejo, ya que ella no quiso defraudar las expectativas de sus amantes, no quería traicionar sus enseñanzas, sin embargo, hay una necesidad evidente de liberar su cuerpo de aquellas ataduras mediante el empleo de plantas maestras. Por eso, no es posible dudar del gran poder sanativo que producen dichos seres vegetales y su importancia para entender la creación desde una mirada diferente al estrecho sentido de miras del mundo autorizado. Asociando dichos conocimientos, se tiene la experiencia particular que el poeta francés Antonin Artaud vivió en 1936 en México con el peyote.⁹⁷ El cacto sagrado le permitió dejar su cuerpo pútrido por el opio e introducirse en el arte de la ensoñación, que a su vez le permitió dejar su mundo occidental y aprender del mundo ancestral de los Tarahumaras. La alternativa que abrió la posibilidad a Artaud de liberar el alma de su cuerpo purulento se encuentra refugiado en el organismo vegetal del peyote; dicha planta sagrada,

⁹⁷El etnógrafo Wade Davis (2004) en su libro *El río: exploraciones y descubrimientos de la selva amazónica* recopiló varias expediciones científicas y etnobotánicas que el estadounidense Richard Evans Schultes experimentó en México. En ellas se explica que el peyote representa para los tarahumaras el *hikuli*, el ser espiritual sentado al lado del Padre Sol; asimismo, expresa que es una planta muy poderosa que porta cuatro caras y permite percibir la vida en siete dimensiones (82).

acompañada del canto y la danza, ofreció al neófito un viaje supremo por diversas dimensiones no convencionales, así como también, un vasto conocimiento inalienable que purgó la opresión infernal de su ser. Encontrar la sensibilidad aurática le implicó explorar la sabiduría arcaica de los tarahumaras, pues el cúmulo de sucesos ordinarios que había vivido en Europa se resignificó en la mitificación del ciguri; por tanto, su experiencia también es una potencia de vida, pues aprendió a liberar su alma y elevar su condición espiritual hasta alcanzar el punto supremo de su existencia.

Como dije anteriormente, lo que Artaud⁹⁸ vivió con el peyote funcionó como una vía alterna para llegar al conocimiento ancestral, búsqueda incansable por hallar la verdad profunda en el mundo cósmico de los tarahumaras. Su lenguaje es más decidor cuando su cuerpo atraviesa el umbral de la razón y encuentra su alma en un estado supremo, esto significa que su mente no está alucinando, sino que se encuentra en tensión entre la divinidad cristiana y el conocimiento arcaico. Es dable resaltar que Artaud a través del peyote quiso conocer y aprender de la cultura mágica de América, puesto que su mundo occidental se encontraba en decadencia social, de tal modo que su experiencia leída como documentación etnográfica, contribuye al amplio saber que produce el ciguri, ya que esta construye una lógica alter(nativa), a saber, una nitidez intelectual indígena dentro de la cultura racionalista. La conciencia en el peyote es corpórea, y lo aparentemente ilógico es el secreto que explica el orden del mundo y su vitalidad: “de todos los esoterismos que existen, el esoterismo mexicano es el único que se apoya aún sobre la sangre y la magnificencia de una tierra cuya magia sólo los imitadores fanatizados de Europa pueden ignorar” (Artaud 1995, 122).

Pienso, entonces, que la purga de Artaud funcionó como la transustanciación del cuerpo en luz espiritual, después del vuelo enteógeno su vieja conciencia occidental sanó:

El peyote devuelve el yo a sus orígenes verdaderos.

[...] Pues, hay una cosa que los sacerdotes del peyote de México me ayudaron a advertir y que el poco peyote que tomé abrió en mí consciencia. Que en el hígado humano donde se produce esta alquimia secreta y este trabajo a través del cual el yo de todo individuo escoge lo que le conviene, lo adopta o lo rechaza, entre las sensaciones, los

⁹⁸Para Artaud el opio posee la virtud de regresarle la realidad, mantenerlo estable, aparentemente sin delirio ni alucinación. Por su parte, en Walter Benjamín el hachís que experimentó en Marsella le permitió pasar el umbral entre la tristeza que sentía por su país natal y el síntoma extasiado de la alegría: “Y al acordarme de aquel estado, me inclino a pensar que el hachís sabe persuadir a la naturaleza para que nos habilite —de manera egoísta— ese despilfarro de la propia existencia que conoce el amor” (2015, 20). Así como Artaud encuentra el punto supremo de su alma cuando el peyote sana su hígado, Benjamín halla el cenit de sus sentidos cuando el cáñamo índico estalla sus pulmones de éxtasis, con el arte de la ensoñación.

deseos, que el inconsciente le forma y que componen sus apetitos, sus concepciones, sus creencias verdaderas, y, sus *ideas*. Es ahí que el yo se vuelve consciente y que su poder de apreciación, de discriminación orgánica extrema se manifiesta. Porque es ahí donde Ciguri trabaja para separar lo que existe de lo que no existe. El hígado es el filtro de lo inconsciente, pero el bazo es la respuesta física de lo infinito. (Artaud 1995, 323-5)

Lo anterior indica, de alguna manera, que el peyote no le permitió entrar a un mundo nuevo, sino salir de un mundo falso (el movimiento surrealista occidental) tal y como lo experimentó Aluna con el yagé. Traigo a colación la experiencia de Artaud en México porque ayuda a ejemplificar el caso de Nimairango, ya que ambos seres alcanzaron otras dimensiones de la conciencia, ambos traspasaron las barreras del mundo autorizado, ambos rompieron las ataduras de la racionalidad instrumental, ambos se (re)construyeron dentro de pensamientos distintos, más allá de las oposiciones binarias; y porque, además, ambos compartieron la más potente alquimia del mundo de la ensoñación⁹⁹. En este devenir, el pensamiento de Aluna se introdujo en un dualismo epistémico, de fuerzas contrarias entre lo occidental y la sabiduría que adquirió con los minika de la Amazonía colombiana; esto explica el uso de distintas máscaras con el fin de afrontar las circunstancias políticas, sexuales y culturales.

Es importante aclarar que en *Finales para Aluna* se enaltece el empleo de plantas sagradas y rechaza los estigmas que han trivializado sus poderes ancestrales. Rocha (2016) por ejemplo, enseña que “la toma de yagé y el consumo ritual de plantas como el tabaco y la coca son *prácticas epistémicas* que implican una toma de conciencia” (76; énfasis añadido). De la misma manera, en el prólogo “La mirada anterior” que Octavio Paz realizó a *Las enseñanzas de don Juan* de Carlos Castañeda se amplía la importancia de este tipo de conocimiento milenario: “Limitaré a recordar que el uso de los alucinógenos puede equipararse a las prácticas ascéticas: son medios predominantemente físicos y fisiológicos para provocar la iluminación espiritual. En la esfera de la imaginación son el equivalente de lo que son el ascetismo para los sentidos y los ejercicios de meditación para el entendimiento” (Paz 2000, 19). Tanto para Rocha como para Paz

⁹⁹Viveiros de Castro (2013) elabora una interesante analogía para referirse al chamanismo propiamente amazónico. Para el antropólogo brasileño dicha actividad ancestral es equivalente a la ciencia, pues, así como el científico tiene su propio laboratorio donde analiza las partículas de los elementos, el chamán, en su selva, acude al cascabel para acelerar las partículas del cuerpo danzante, esto con el fin de alcanzar la más alta alquimia de saberes y sentidos que devienen en el mundo bosquesino. Durante el rito, el octogenario no solo canta y danza al ritmo del éxtasis, recurre al sonajero para estimular a mayor profundidad los estados subconscientes que orbitan dentro de un tiempo y espacio singular, por eso, dicha aceleración también tiene que ver con la ligazón del espíritu con aquellos seres vegetales que viajan por los entresijos sanguíneos hasta desembocar en el ensueño.

los recursos de las plantas sagradas producen una potencia que permite ver y entender el mundo desde otras lógicas que son igual de importantes que la razón, por ello, no se pueden catalogar como drogas que alteran la conciencia, sino más bien como instrumentos que admiten alteridades de pensamiento.

Sobre esta misma idea es oportuno traer a colación el cuento de Selnich Vivas titulado “Impresión a prueba”, que hace parte del libro *Contra editores* (2014). En este relato un octogenario llamado Jitómaña es transportado desde la selva amazónica colombiana hasta la Selva Negra para practicar una danza de armonización con cincuenta personas europeas. El argumento del texto radica en que una editora alemana aprende que las plantas maestras como el *jibina* y la *yera* acompañadas de los *ruakiai* poseen poderes transformadores y reveladores:

Jitómaña, el sabedor minika que dirigía la sanación, gritó algo que hizo reír a muchos, y se llevó a la francesa colgada del brazo. Los dos se acomodaron a un nuevo paso lleno de pequeños saltitos y empezaron a repartir a los danzantes, uno por uno, la colada de piña o *jaigabi* que iban sacando con una totuma de un balde azul. “Ondrej”, el ucraniano se presentó y me estiró la mano. En el dedo meñique había una bolita de *yera*. “Christiane Marx”, mentí. Al estrechar nuestras manos hicimos un pacto tácito: mi historia no podía seguir adelante mientras Laure, la francesa, no estuviera de vuelta con nosotros. Por eso nos dejamos arrastrar por el círculo de los danzantes y retornamos al canto con más fuerza: *feika daamani arife*. El minika nos ubicó en una de las puntas de la hielera de danzantes, luego llevó a Laure hasta el sitio donde se depositaban las bebidas y los alimentos y regresaron con el mismo paso, pero sin fundirse al grupo, sino más bien para servirle de réplica. Se enfrentaban al grupo entero, lo imantaban de un lado para otro. Y así durante un tiempo prolongado hasta que se escuchó el santo y seña: ñuuuujuuuuu...! Con él se autorizaba a beber *jaigabi*, a comer casabe y a probar las plantas ancestrales. Con él se convocaba a los dueños de las plantas amazónicas para que nos purificaran. (Vivas 2014, 33-4)

El anterior cuento presenta gran afinidad con *Finales para Aluna*, puesto que Nimairango realiza un *ruaki* (rito amazónico a manera de canto) en medio de la Selva Negra de Alemania, apoyándose de las fuerzas inspiradoras de la *yera*, el *jibina* y el *yagé* para fugarse de Occidente y adentrarse al espacio ancestral de la Amazonía colombiana:

- El trinar del Schwarzwald le pareció el mismo trinar de la selva de los minika.
- El riachuelo, casi congelado, también era el río Kótue del que provenían sus deseos de cantar.
- En su boca, el *ruaki* hacía posible el estar aquí y allá al mismo tiempo.
- La impulsaba el deseo de ser minika: “jaanaabiyaa jaanaba biya”.
- Buscaba el tono entre el bajo vientre.
- Tal vez este canto devolviera la vida a los antiguos aborígenes del Schwarzwald, hoy extintos.
- Quizá un *ruaki* fuera la manera de recuperar sus conjuros, sus tierras.

[...]—Era la única persona que lucía atuendos de la selva tropical durante el invierno alemán.

—Se le había ocurrido que lo que era bueno para una selva, debía ser un símbolo de resistencia cultural en la otra. (Vivas 2013, 104-5)

Luego de beber *yagé*, Aluna adquirió una sabiduría especial, pues la planta actuaba como un cuerpo extraño dentro de su ser que le permitió alcanzar el conocimiento de los minika. La protagonista, al depositar estos elementos amazónicos sobre la nieve que cubre la Selva Negra, está trasportando el poderío selvático a Occidente, está trasladando la *anáneko* y sus utensilios silvestres dentro de un mundo académico y está forjando un vínculo entre el clima tropical de la selva y el frío europeo, con el objeto de alcanzar una línea de fuga en forma de vuelo chamánico para ser una-*otra* dentro de Europa; por tanto, “no había algo más necesario en su vida que un viaje a su interior. No quería huir de este lado del mundo, quería traer el otro lado del mundo a este” (Vivas 2013, 108); como diría Duchesne (2017b), “en el pensamiento amazónico el ‘mundo otro’ no niega el ‘mundo este’, sino que lo potencia, lo sostiene” (45). Mientras Aluna realiza su viaje chamánico su ser se está (re)construyendo dentro de una tradición milenaria, retornar a la Amazonía para luego proyectar su imagería en Occidente es un gesto significativo que permite entender que desde la Selva Negra también es posible convocar a los ancestros, retornar a los orígenes donde están presentes las fuerzas cósmicas y espirituales de los seres animales, vegetales y elementales que dan un sentido diverso a las culturas amazónicas.

James (2004) sostiene que el chamanismo no sólo es una práctica arcaica del éxtasis, tal y como lo señaló Mircea Eliade en el siglo XX; más bien, su significado se refiere a un arte de la ensoñación, es decir, “una ensoñación que consiste en la materialización de las ideas, la acción en otros mundos y el devenir en otros seres” (13). Esto significa que el chamán toma conciencia cotidiana de un viaje hacia un mundo igual de real y racional que el que produce el mundo autorizado (Occidente). A través de este postulado se entiende, entonces, que el chamanismo es la capacidad para manejar la sabiduría ancestral, los rituales y la magia sagrada que permite al cuerpo pasar del umbral bilógico y pulsional hacia la trascendencia metafísica y la libertad cognitiva tal y como lo experimentó Aluna. James (2004) teoriza de esta manera:

La Otra Selva es parte de esta unidad sagrada de la vida, constituye una imagen alterna de la naturaleza en la que el tomador de *yagé* se especializa para conocer las costumbres y peculiaridades de la magia. Es un sistema de vida alterno pero conectado al nuestro,

auto correctivo y creador de sí mismo: allí la existencia cotidiana del hombre se traspasa a los animales y viceversa. (22).

Precisamente Aluna aprovecha el ambiente de la Selva Negra para conectarse de manera ritual con la Amazonía. Aunque el bosque de Alemania está situado sobre una geografía diferente, dicho espacio funciona como *Otra Selva* que le permite promover los valores amazónicos que abandonó en el momento en que comenzó a estudiar y aprender de la cultura occidental. Dicho renacer fue posible gracias a los *ruakiais* y al *uaira* que ayudaron a conjurar la totuma de *yagé*, porque el cascabel en palabras de Viveiros (2013) es un acelerador de partículas (29), esto entendido en el contexto de *Finales para Aluna* permite a Nimairango desorganizar sus órganos y ejercer una insurrección de la razón, en la que se da la oportunidad de que el conocimiento amazónico de los *minika* tenga cabida dentro de la lógica occidental. Dicha acotación, en términos de Ávalos y Vásquez (2017), se entendería así:

El civilizado recurre al método científico sosteniéndose de las leyes de la lógica; el primitivo recurre al método que exponen sus relatos míticos sosteniéndose en las leyes espirituales. El error al interpretarlos consiste en considerar que los métodos del pensamiento civilizado son mejores que los del pensamiento del primitivo, cuando la verdad es que los métodos de ambos pensamientos son, dentro de ellos mismos, coherentes, rigurosos, exigentes e involucran todos los procesos del pensamiento, como la clasificación, la comparación, el análisis, la deducción y la relación, entre otros. (100-1)

En esta vía, *Finales para Aluna* es una novela en la que confluyen diversos tipos de pensamiento (occidental y amazónico), cada uno con sus propias lógicas, potencias y tradiciones. Y en la cual, a través de la representación espiritual de Aluna se comparte un conocimiento igual de importante que la que trasmite la cultura civilizada representada por Barbara, irrumpiendo en el imaginario de que “la Amazonía salvaje siempre tuvo el don de impresionar la civilización distante” (Da Cunha 2016, 44). Por ello, James (2004) también expresa que “el saber antiguo puede verse como un conjunto coherente de conocimientos y prácticas epistemológicas que preceden el devenir del mito y la historia, estando antes de cualquier imagen conocida por la sociedad humana” (29).

A lo largo de la narración se puede observar que el cuerpo de Aluna es aniquilado en todo sentido; si bien las manos de la rectora son un mecanismo de violencia en extremo, su discurso occidental también es un dispositivo que reprime el carácter intelectual y cultural de la protagonista. El retorno aurático de Sveta se puede entender

como una contrapartida o un desquite. En el plano argumental, su voz narrativa comenta toda la serie de abusos y humillaciones hechas por Barbara, esto la llevó a salir del ensimismamiento y actuar con suma valentía y autoridad. Dicha postura se ve reflejada en el momento en que Nimairango se convierte en jaguar negro para defender a Ákua Karabalí (secretaria de la rectora) de tres xenofóbicas que pretendían asesinarla:

El gato, misteriosamente, el gato, sí me entendió y saltó al hombro de la más alta y orejona. Fue un susto bien planeado. El gato se apoderó de un mordisco de la oreja derecha y se la arrancó y tragó de un bocado. El chorro de sangre y la impresión de verse sin oreja derrotaron a la jefa de las agresoras, quienes en un raptó de pánico colectivo salieron corriendo, al tiempo que, desesperadas, pedían ayuda. [...] El jaguar negro, en contra de lo que yo esperaba, no se me abalanzó. Se quedó a mi lado y me ayudó a sacudir y arreglar la ropa, en parte, rasgada por las agresoras. Animales tan educados definitivamente no había conocido nunca. Le sonreí y lo miré con más atención y me di cuenta de que no era un jaguar negro sino una mujer delgada y diminuta, bastante cariñosa, por cierto, con los rastros de sangre en la boca. [...] Le pregunté su nombre. “¿Cuál nombre quieres, el cristiano, el literario o el espiritual?” [...] “Rita Feind”, respondió en un alemán impecable. Años después me enteré de que era la misma Sveta Aluna que hoy invocamos. (Vivas 2013, 112-3)

En el primer capítulo de esta disertación aclaré que existen dos tipos de jaguar¹⁰⁰, uno bueno y otro malo, el que defiende al clan y el que invade la selva. Como se observó en el fragmento anterior, Aluna, en las tradiciones de la Amazonía, recurre a un *finoriya* que consiste en la transformación de humano en animal (Gómez y Vivas 2017, 93) para ser protectora de aquellas extranjeras que son pisoteadas por las elites culturales de Europa. Aluna desdobra y vacía su cuerpo occidental para alimentarse del carácter rizomático de la selva, porque el “cuerpo sin órganos es la estructura elemental de cada entidad existente; el chamán conoce cada cuerpo sin órganos y por lo tanto puede devenir en cualquier entidad” (James 2004, 23). Sobre esta acotación, Duchesne (2017b) explicaría que “cuando uno ve la imagen del jaguar, lo que se ve es una persona humana, pues esta imagen es en verdad el ‘original’, no una copia del jaguar, razón por la cual el aspecto zoomórfico del jaguar es el fantasma de la imagen, su máscara” (43). De esta manera, la novela de Vivas, sin duda, vindica la importancia de las culturas que han sido

¹⁰⁰Para Faleiros (2019), el jaguar actúa como agresor debido a que hay una suerte de permutación de estancias corporales (el animal se personifica y el humano se animaliza) donde el felino tiende a ver a los humanos como presas (24). Por eso, cuando el chamán acude al tránsito de la metamorfosis ve a los foráneos como presas. Al hacer acopio a una de las hipótesis del perspectivismo, se puede entender que el chamán puede tornar en una potencia animal, como es el caso del jaguar. Dicho estado totémico, es una alternativa que permite entender que entre las sociedades del trópico húmedo hay diversas alteridades que alumbran la idea de la existencia de una poética ancestral –aunque para muchos es una noción sumamente compleja– que va ligada a la cultura.

absorbidas y vilipendiadas por las masas occidentales que ejercen hegemonía. De alguna manera la presente obra puede ser entendida como un proyecto anticolonial, porque, a pesar de que Aluna fue fragmentada, su presencia espiritual sigue latente en la *scalp*, que a lo largo de la narración significa la sabiduría amazónica de los miníka, aquel conocimiento alternativo que permite construir un mundo más digno, menos individualista y mercantilista como diría el propio autor, y porque además aporta a la crítica actual sobre las culturas dominantes, racistas, autoritarias, genocidas, mutiladoras e invasoras.

Hacia el final de la novela, se encuentra que Barbara logra persuadir a la canciller Angela Merkel de que Aluna estuvo raptada por los Ángeles de la Civilización. Para concluir su plan, y para que no se enteren del asesinato de Aluna, tendrá que suplantar su presencia: “—Probaremos todo lo que esté a nuestro alcance. Escribir mensajes apócrifos de secuestradores inexistentes diciendo que Rita Feind será liberada en las próximas veinticuatro horas en algún lugar del Schwarzwald. La única condición será disolver la protesta” (Vivas 2013, 121-2). Para este cometido, la rectora y sus adeptas buscarán a una mujer con rasgos idénticos a los de Aluna con el fin de mitigar la protesta de la minga y así no arriesgar las inversiones entre Alemania y América Latina: “La solución estará en el *scalp* de Sveta aluna. Simplemente se le debía acomodar el *scalp* a la cabeza de una indígena o de una asiática que hubiera sido adoptada por una familia freiburguesa o que viviera desde muy niña en Freiburg. Con el *scalp*, los lentes azules, los dedos pegados y el alemán con acento *badisch* no habría duda de que Sveta aluna volvería a la vida” (125).

El montaje de la liberación de Aluna, hacia el final de la novela, ejemplifica claramente las ideas propuestas en este acercamiento crítico. Al suplantarse el cuerpo de Aluna con el de una vietnamita de similar apariencia física, indica que Sveta es remplazable en su condición física más no en su enunciación amazónica. A pesar de que se utilicen todos los mecanismos para que su voz y sus ojos azules parezcan los mismos, la asiática que la suplantaré utilizando la *scalp* no alcanzará la fuerza espiritual de la víctima, quizá dicha imitación retorne la vida de Aluna porque el polvo ínfimo de la vida está en la cabellera. No obstante, el ser espiritual no podrá escenificarse en público, porque la plenitud del ser amazónico y su sabiduría no se puede remplazar con lentes de contacto o una grabadora que reproduzca la misma voz: “la multitud conmovida ovacionará a Sveta Aluna, la líder indigenista liberada, y arrojará sobre ella paja de pino y flores de maguey. Nosotras, las del escuadrón de las *ladies* entonaremos el canto a la alegría con las flautas de los huesos de Rita Feind” (Vivas 2013, 128).

Con todo, el crimen de Nimairango quedó en el olvido y nadie averiguó su verdadero paradero. Vivas en *Stolpersteine*, no desde su “yo lírico”, sino desde su “nosotras dos”, dice: “/Geeignet sind wir auf einen Kompromiss: /Kotzen darf keiner. / /Schwerelos ist das Spiel,/ /wir verfälschen die Namen der Opfer. (Aluna 2008, 77).¹⁰¹ Tanto en el poemario *Stolpersteine* como en la novela *Finales para Aluna*, Selnich Vivas propone una identidad móvil que versa con la utilización de múltiples máscaras, tanto la voz poética como la voz narrativa crean paradigmas binarios que al ponerse en tensión permiten filtrar la potencia enunciativa del universo cultural de la Amazonía. Desde este añadido cabe suponer que para Barbara fue sencillo remplazar la presencia de Aluna, también fue fácil librarse de ella a pesar del supuesto amor que aun sentía por ella. Por eso, Aluna desde su estado volátil dirá que “en esta versión del mundo inventada por los grupos armados, vomitar tiene una sanción social; descuartizar, no. Todo vale en la guerra, basta alterar los nombres de las víctimas (Vivas 2015, 71).

Cabe agregar que Aluna en Alemania representa la cultura amazónica miníka, a pesar de que utiliza máscaras para cumplir diversos roles (académico, político, personal, espiritual) y a pesar de que fue fragmentada por la cultura dominante, su lucha sigue latente promoviendo distintas prácticas ancestrales. Más claro: las plantas maestras (*yera*, *jibina* y *unazi*) que utiliza la protagonista genera una conciencia alterna para entender otros mundos, otros conocimientos, de tal manera que su cuerpo adquiere un estado volátil (vuelo chamánico) para trasladarse entre geografías y tiempos dispares, por ello, su espíritu retorna a la selva amazónica para emanciparse del crimen y para vengarse de sus opresoras. Además, dichas plantas ofrecieron la sabiduría necesaria para que Nimairango recupere sus orígenes, para (re)construirse como miníka, es allí donde ella logró “especializarse en el arte de la ensoñación, experiencia estética de profunda transformación en su simetría esencial, que le permite volver su materialidad tan sutil como sus pensamientos, y colocar su cuerpo físico en la misma densidad de su cuerpo imaginario” (James 2004, 23).

Para cerrar este apartado, *Finales para Aluna* resulta inoperante si se sigue encasillando su contenido dentro de la categoría de novela neoindigenista. Nuestra lectura crítica da cuenta de que su artificio va más allá de la representación indígena que generalmente ha sido trivializada, de hecho, mi interpretación ofrece otros horizontes

¹⁰¹“/Idóneos somos para este compromiso: /Ninguno puede vomitar. /Ingrávido es el juego, /Falsificamos los nombres de las víctimas” (traducción de Selnich Vivas, 2008).

sobre la tensión de diferentes registros y discursos culturales. Es claro que, en *Finales para Aluna*, Selnich Vivas lleva a cabo una crítica del vasallaje neocolonial sobre las prácticas y conocimientos de los pueblos amerindios, pero, además, figura categorías binarias opuestas (Selva Negra/selva amazónica; sabiduría ancestral/conocimiento occidental; mundo autorizado/mundo posible) para dar a conocer que desde geografías y tiempos distintos es posible promover identidades móviles reveladoras de actos ancestrales importantes como la minga, la danza, el canto y los vuelos chamánicos producto de la ingesta de plantas sagradas.

La Selva Negra de la Alemania también se encuentra signada por elementos amazónicos y se puede observar en el momento en que Aluna realiza un acto ritual. Dicho espacio se puede entender como *Otra Selva* que también se torna en portavoz de una sabiduría ancestral que le permite a la protagonista (re)construirse como un ser nativo, dando a entender que el pensamiento minika tiene cabida en el mundo occidental. Así las cosas, en *Finales para Aluna* hay un tránsito entre selvas opuestas, pero que al mismo tiempo se complementan a través de múltiples devenires dicotómicos. Esta instancia enunciativa genera que la novela de Selnich Vivas sea singular dentro de la novelística colombiana, incluso diferente dentro del corpus que he analizado a lo largo de este trabajo.

Conclusiones

Senderos del jaguar y la anaconda: la selva como construcción discursiva en la novelística colombiana

Para la vida. La vida vive de la diferencia; cada vez que una diferencia se anula, hay muerte. “Existir es diferir”. [...] Es verdad que la muerte de unos es la vida de otros y que, en este sentido, las diferencias que forman la condición irreductible del mundo jamás se anulan realmente, sólo “cambian de lugar” (el llamado principio de conservación de la energía). [...] La diversidad socioambiental es la condición de una vida rica, una vida capaz de articular el mayor número posible de diferencias. [...] Pero la bandera de la diversidad real apunta al futuro, a una diferencia diferenciante, un devenir donde no solo lo plural (la variedad bajo el comando de una unidad superior), sino lo múltiple (la variación compleja que no se deja totalizar por una trascendencia) la que está en juego, la diversidad socioambiental es lo que se quiere producir, promover, favorecer. No es una cuestión de preservación, sino de perseverancia.

Eduardo Viveiros de Castro, *La mirada del jaguar*.

La Amazonía es un mundo aún por comprender. Como bien se sabe, su denominación parte de los imaginarios de los primeros pobladores europeos, quienes inmersos en un escenario de brutalidad, carecían de un vocabulario¹⁰² que pueda abarcar el sentido cultural de esta zona. “Así se explica el topónimo Amazonas que hace referencia más a los temores frente a otras lógicas culturales que a la vida en intensidad y altura que llevan los pueblos que habitan estas regiones del planeta” (Vivas 2017, 14). No obstante, en la actualidad, gracias a los aportes de Pizarro (2009) se sabe que este

¹⁰²Aludo a un ejemplo particular: “En vano intentaríamos nombrarla, enumerarla, porque esa es la clave entre la diferencia entre aquel mundo y el nuestro: que en nuestro mundo todo puede ser accesible, todo puede ser gobernado por el lenguaje, pero esa selva existe porque nuestro lenguaje no puede abarcarla” (Ospina 2008, 144).

territorio es una construcción discursiva, de matrices culturales distintos, de múltiples formas de vida humana y no humana.

En este discurrir, desarrollar la concepción de heterodiscursividad, a partir del análisis interpretativo en cuatro novelas colombianas, permitió en el presente trabajo ampliar el panorama de la novelística colombiana, ya que cada una de las obras estudiadas muestra diversos registros y enunciados que rompen con los cánones establecidos. Para el avance de la presente disertación también partí del problema que las representaciones amazónicas han sido marginadas de los discursos históricos, literarios y académicos; este último basado en la inexistencia de cátedras sobre literaturas amazónicas (Cabel 2018, 266). Por esta razón, este tipo de narrativas constituyen un campo discursivo fundamental para visibilizar aquellas voces de la Amazonía que han sido excluidas.

Los análisis e interpretaciones nunca serán definitivos ni infalibles. Sin embargo, la heterodiscursividad, como categoría, se hace sobre la base del reconocimiento de distintos enunciados (lo testimonial, lo mítico, lo histórico, lo periodístico, lo anticolonial) que permiten caracterizar mi corpus de estudio, cuyos contenidos despliegan diversas constelaciones de imaginarios. Además, es necesario entender que “la cultura no es una totalidad concluida, sino una unidad abierta que deja latentes las posibilidades de sentido” (Verdugo 2016, 16). En esta dimensión, lo heterodiscursivo conforma una red de signos que permite entender con mayor profundidad distintas simbologías. Estas novelas, que no han sido suficientemente estudiadas por la crítica especializada, dibujan un marco de interacción cultural, porque la cultura en su diversidad misma se representa a través de estas narrativas.

Según los manuales de literatura colombiana, excepto José Eustasio Rivera y César Uribe Piedrahita, ningún otro novelista había representado el espacio amazónico. Esto no significa que interesa ubicar las novelas del corpus bajo una etiqueta, sino, más bien, mostrar que existen otras alternativas para reconocer los valores culturales que se hayan presentes en sus campos enunciativos. Mientras otro tipo de novelas representan una atmosfera salvaje, infernal con un conjunto de nativos sumisos, bárbaros y exóticos, las presentes obras reconocen otros elementos metadiscursivos que las caracterizan, como la importancia de las prácticas milenarias (rito, canto, danza), la figuración de los indios como seres dignos de pertenecer a la nación; pero también la deconstrucción de lo nacional al representar el vínculo cultural de la Amazonía con otros espacios geográficos. Se sabe que la novela de la selva representa al nativo en su condición primitiva habitando las penumbras de la manigua, pero lo que realmente no se ha reconocido es que ese

individuo se refugia en su comarca precisamente para evitar la domesticación ejercida por los sistemas que pretenden dominarlos a como dé lugar.

Aparte de tener un canon, Colombia ha conservado un proyecto basado en una hegemonía cultural incapaz de integrar la Amazonía (Verdugo 2016, 13). Por esta razón, creo que las presentes narrativas operan como un discurso alternativo que redefine la nacionalidad en términos culturales, en el que se ponen en contexto múltiples formas de vida, en este caso, nativas, mestizas, foráneas, vegetales, animales, elementales. Al inicio de este trabajo señalé que la selva adquirió connotaciones negativas provenientes de Occidente: infernal, tosca, hostil, bárbara, maléfica, infrahumana, depredadora, entre otras. No obstante, he indicado que las novelas del corpus dan vida literaria al nativo y su interacción con el territorio; vale decir, lo representan en evolución constante, con nuevas formas de ver el mundo.

La heterodiscursividad no parte únicamente de una concepción académica, sino de un indicio cultural que enseña cómo debe ser entendida la selva, como un conjunto de enunciados que se alejan del corazón bárbaro que arremete contra su heterogeneidad. En el documental *El sendero de la anaconda* (2019), dirigido por Alessandro Angulo, Davis Wades comparte una apreciación formidable sobre la Amazonía colombiana; para el antropólogo canadiense, la selva no es un simple lugar pintoresco, es un vasto territorio cargado de una potente actividad biológica y cultural. Esta misma perspectiva se vislumbra en las novelas *En el corazón de la América virgen*, *El paraíso del diablo*, *Perdido en el Amazonas* y *Finales para Aluna*, en las que sus autores han consignado un alto grado de observación y compromiso para mostrar sentidos diferentes sobre lo que significa realmente las culturas del bosque tropical. Por eso, con este estudio, demuestro que *La vorágine* y *Toá* no son las únicas novelas colombianas encargadas de representar aquellos grupos nativos que han estado al punto del exterminio. Afortunadamente, con el presente análisis interpretativo, se logró una aproximación significativa al propósito que Alfredo Molano comparte en su libro *Selva adentro* (1987), en el cual aclara que es necesario recuperar la memoria cultural de la Amazonía, territorio que ha sido hostigado por las invasiones y colonizaciones más álgidas y rapaces en la historia nacional, historia que no ha sido únicamente ignorada por el Estado colombiano, sino también por los estudios literarios.

Cuando Joseph Conrad, en su novela *El corazón de las tinieblas*, escribió “la fascinación de lo abominable” (2003, 12), no se refirió únicamente al genocidio suscitado en la selva del Congo, cuyo acontecimiento adquirió una dimensión apocalíptica. Más

bien, con esta locución, Conrad hace referencia al goce despiadado que el régimen occidental sintió al implementar en las zonas húmedas de África sus mecanismos más brutales en la extracción de marfil, métodos sanguinarios que se asemejaron a la explotación de caucho en la Amazonía. Recurro a esta analogía precisamente para señalar que las novelas objeto de estudio no sólo se manifiestan como narrativas de denuncia ante este tipo de atrocidades históricas, sino también se conectan con la metáfora de los senderos del jaguar y la anaconda, es decir, sobre aquellos recorridos que el hombre foráneo debe hacer para comprender la importancia del territorio amazónico y sus manifestaciones culturales. Tanto el jaguar en la selva como la anaconda en el río actúan como seres guardianes de un ilegible orden, cuya simbología cultural es heterogénea y que, de alguna manera, dichos elementos se hayan consignados en las novelas analizadas.

Probablemente, este tipo de novelas nunca harían parte de un proceso de canonización literaria; de todas formas, sus contenidos producen un gran campo de significación cultural, de ahí que, al entender sus registros heterogéneos, se está reconociendo la cosmovisión de aquellos grupos étnicos que viven en estrecha relación con la selva y los avances de la modernización. Por esta razón, se puede decir que la heterogeneidad literaria de las cuatro novelas estudiadas se vislumbra en dos características fundamentales. La primera radicó en explicar por qué son heterogéneas y por qué sus contenidos son diferentes si se comparan con las tendencias tradicionales de la novelística colombiana. La segunda, se ubica en sus estancias enunciativas y voces narrativas que oscilan entre discursos etnográficos, mitológicos, históricos, periodísticos y ficcionales. De esta suerte, surgieron relaciones y diferencias entre dichos elementos, generando un campo irreductible de diversidad cultural; por ello, Raymond Williams, uno de los críticos que más ha estudiado la novela colombiana, explica que Colombia nunca ha tenido una tradición orgánica, sino más bien un caos cultural llamado heterogeneidad (2018, 32).

La nominación del mundo bosquesino, los seres y saberes que lo habitan están consignados en lo que aquí propongo como heterodiscursividad, por tanto, es una tarea inaplazable para los estudios literarios captar este cúmulo de elementos que permiten reconstruir la historia cultural de la Amazonía. Vivas (2019) explica que en la literatura colombiana aún prevalece una resistencia por incorporar y representar formas ancestrales del territorio amazónico. Esto enseña que es menester acudir a este tipo de novelas, porque ayudan a mitigar la violencia y el vasallaje estético que suele promover la academia y el centro letrado. “En ese momento entendemos que fuera de la episteme

letrada existen modos de pensar (modos de organizar el conocimiento) que nosotros los cristianos eurocéntricos no hemos explorado y en los que reposa un territorio vastísimo de la imaginación humana” (Vivas 2019, 21).

De la cita de Vivas (2019) me interesa analizar que el canon ha impedido apreciar nuestra literatura colombiana desde otros modelos narrativos, desde otras esferas culturales, desde otros discursos que mitigan la pobreza de reconocernos diversos dentro de un mismo mundo. De alguna manera, las presentes novelas decolonizan este tipo de inconciencias, abriendo caminos distintos para valorar la pluralidad y abandonar ciertos estigmas de cuño exotista. Sin duda, esta diversidad de novelas es un tipo de literatura de peso mayor, con una onda expansiva que alumbra potentes enunciamentos culturales y se aleja de la visión elitista responsable de legitimar la superioridad literaria. Nótese, de este modo, que, en la literatura colombiana, las presentes novelas cumplen un rol fundamental. Son una suerte de ética narrativas entendida desde los postulados de Niño (2008), ya que narra la selva de una manera fascinante, produciendo un proyecto alternativo ante la historia occidental y ante los intereses extranjeros que siguen ocultando las violencias cometidas en la Amazonía. Asimismo, son textos que desdibujan el discurso dicotómico entre infierno y paraíso, ayudando a promover las prácticas de aquellas comunidades ágrafas que aún habitan en la floresta.

La heterodiscursividad, entonces, es una apuesta que presenta innumerables valores discursivos que definen otras formas cosmogónicas de entender el mundo. Este tipo de novelas son alternativas literarias porque permiten estudiar las culturas que residen en gran parte de la cuenca amazónica, pero también de aquellas comunidades que se movilizan permanentemente dentro de otras esferas sociales. Al contemplar la noción de, heterodiscursividad se está abandonando aquellas tendencias eurocéntricas enmarcadas en la esteticidad y se está admitiendo la multiplicidad cultural. Al posicionar este tipo de novelas dentro del panorama de la novelística colombiana, se permitirá que los discursos emergentes sigan promoviendo la pluralidad cultural de la Amazonía; o, como diría Niño (2008), reincorporando “expresiones étnicas heterogéneas más allá de los límites excluyentes de la noción canónica de folclor literario o mitología, que era la manera de no concederles recepción literaria, ni mucho menos, reconocerles desarrollo estético” (34).

En breve, la heterodiscursividad posee elementos culturales de gran valor, por tanto, su importancia radica en la instancia enunciativa de representar la selva de una manera diferente. De esta forma, Niño (2008) insiste en que la problemática no es

clasificar para hacer nuevos cánones. “El problema ha sido y es cómo desplegar estrategias narrativas para construir nuevos significantes que restituyan la fuerza experiencial del diálogo adelantado con la comunidad y que legitimen la tremenda deformación que implica toda traducción, así sea cultural” (71). Por esta razón, las novelas analizadas pueden ser vistas como discursos de ampliación de saberes y eliminación de fronteras culturales, en una suerte de mixtura de imaginarios que convocan un devenir histórico que rebosa los alcances de la erudición literaria.

* * *

¿En qué medida se puede decir que las novelas de este corpus son un átomo de instancias enunciativas divergentes dentro de la literatura colombiana? No es posible lograr la diversidad literaria en un país con el desconocimiento total o parcial de los valores que la consolidan; por ello, a lo largo de este estudio señalé que las novelas son heterogéneas porque, si bien es cierto que Cornejo (2003) declaró que la literatura latinoamericana es contradictoria entre sí misma –pues no se puede igualar las características escriturales y enunciativas de los países que la conforman–, no es menos cierto que las novelas analizadas también presentan dicho atributo.

En el corazón de la América virgen se ve un trabajo obstinado por parte del novelista. Según se lee en su diario novelado titulado *Lejanas añoranzas* (1952), luego de haber convivido con la comunidad Uitoto, en 1911 decidió viajar a Europa, con el propósito de dar a conocer aquella experiencia y privilegio de haber vivido en la selva amazónica de Colombia: “El hombre que vive en medio de la naturaleza aprende a ser humano. En el silencio de la soledad comprende mejor el acento que se desprende del alma de las cosas; yo aprendí ese lenguaje, la selva fue mi escuela, y en ella aprendí también la lealtad” (Quiñones 1952, 6). Aunque el continente europeo estaba permeado de una tradición culta y una madurez artística, el novelista colombiano decidió plasmar en su novela una trama singular, cuyo propósito fue engrandecer las tradiciones culturales del ingenio boscoso que estaban a punto de desaparecer a causa de los atropellos de aquellos colonos que pretendían arrasar la Amazonía.

La novela de Julio Quiñones es importante porque tiene diversas virtudes que la caracterizan: es una obra que evoca una invasión temprana por parte de los colonos al territorio sagrado de los Uitoto. Recuérdese que el novelista vivió en carne propia aquel etnocidio cauchero, solamente que decidió utilizar la figuración del jaguar-malo para no

representar a simple vista el tránsito del capital cauchero y la propagación de las epidemias traídas de Occidente a este territorio. Tras huir de los esbirros de César Arana y al haber sido acogido por el clan de los Nonuyas, Quiñones en su quehacer novelesco pretendió consignar aquellas experiencias que dan cabida a una literatura distinta a la que Colombia producía en su momento; por ello, al centrar mi lupa de análisis en la experiencia selvática del novelista, se puede decir que hay una representación de la selva que parte del registro testimonial y etnográfico; es decir, una novela que se remonta a la mitificación de los orígenes cíclicos, exaltando distintos dialectos hablados en la floresta y destacando elementos primigenios de un universo plural.

La selva hizo de Quiñones un intérprete de las culturas amazónicas. Por él, la zona bosquesina comienza a darse a conocer al mundo, revelando su magnitud y sus innumerables dones. *En el corazón de la América virgen* es el testimonio de la propia vida del autor en la selva, pero además es una narrativa (hasta cierto punto idílica y dramática) que resguarda el saber intelectual de aquellos octogenarios, “quienes alrededor de un mambeadero, del tabaco y de la coca, expresan sus pensamientos en forma de *rafue* y otro tipo de tradiciones que conforman su filosofía y pensamiento tradicional” (Pineda y Becerra 2016, 7). Cabe distinguir que en su contenido están depositados diversos legados culturales, entre ellos, la voz de origen “Gitoma”, que dentro de la cosmovisión Uitoto permite preservar los saberes y mantener un fiel vínculo con el bosque húmedo. Vínculo que...

...fue cortado de manera violenta por la invasión iniciada hace más de quinientos años sin que hasta ahora haya cesado. *El ataque a la sabiduría ancestral* se ha repetido en las continuas campañas civilizadoras de los siglos XIX, XX y XXI. Las iglesias, los colonos, la cauchería, la fiebre de pieles, la tala industrializada, los grupos armados, el narcotráfico, las multinacionales, y la globalización se han propuesto la tarea de unificar y homogenizar la vida en el planeta borrando la presencia de numerosas culturas y especies que harían la diferencia y el contrapeso de las sociedades hegemónicas. (Vivas 2019, 14; énfasis añadido)

Lo anteriormente señalado por Vivas se ve plenamente representado *En el corazón de la América virgen*. Esta novela muestra la inserción de una nueva economía (primero la extracción de la quina, luego la exportación del caucho) en el mercado internacional derivado de la esclavitud y exterminio de una considerable cantidad de nativos amazónicos y cual verdadera tragedia, según lo señalé, está representada bajo aquel jaguar maligno que intenta exterminarlos.

La venturosa reseña (ver Anexo 2) del público occidental, al punto de haber reseñado la novela de Quiñones en diferentes revistas —justo cuando en Colombia

aparece emblemáticamente *La vorágine*— indica que no sólo los escritores del *Boom* concitaron la atención de lectores europeos. *En el corazón de la América virgen* también puede ser leída como un ícono de la novelística colombiana del siglo XX, puesto que esta narrativa encierra, en sí misma, un conocimiento completo de las culturas bosquesinas; dicho enunciamento habla de creencias, pensamientos, tradiciones orales, dialectos y prácticas que son vigentes.

El paraíso del diablo también evoca el etnocidio cauchero cometido en el territorio amazónico de Colombia, aunque de manera distinta, pues su contenido funciona como el reverso de la historia para mostrar el instinto bestial de César Arana. En palabras de Duchesne, es una narrativa que representa “la era definida por la capacidad de los humanos de destruir el hábitat mismo que sostiene su vida y la de los seres que los sustentan, parte importante de ese estímulo revisionista viene de las sociedades contra el Estado, de su pensamiento otro, capaz de cuestionar radicalmente el antropocentrismo destructivo de la sociedad moderno-industrial” (2017b, 33-4).

Así las cosas, la novela de Alberto Montezuma tiene un valor enunciativo fundamental, puesto que, a través de su protagonista Pascual Chaves, se puede observar que la selva no era más monstruosa que los colonos que pretendían invadirla y explotarla. Por esta razón, se puede decir que su contenido funciona como el átomo de la representación del ciclo cauchero, ya que desvirtúa los imaginarios negativos que se le han otorgado a la selva. Me explico: el novelista, luego de darle un tratamiento literario a la autobiografía de Pascual Chaves y después de haberse documentado sobre la historia de la explotación del caucho en la Amazonía, no optó por representar la selva con una fuerza descomunal y maléfica, más bien recrea una serie de matanzas que exagera las tradiciones de los nativos amazónicos al punto de generar una rebelión en contra de los capataces de Arana. En este sentido, se puede entender que no son los indígenas los encargados de convertir su territorio en un espacio infernal; todo lo contrario, son las prácticas imperantes de la PAC las responsables de promover el verdadero infierno verde.

En *El paraíso del diablo* no se puede ignorar las relaciones intertextuales presentes en su plano narrativo, ya que estas explican su construcción discursiva. Una de las características de esta novela, por ejemplo, es su polifonía, pues se citan nombres de personajes que figuran en archivos referentes a la historia de la explotación del caucho en la Amazonía. Además, Montezuma recurre al archivo en el que los documentos oficiales sirven para recrear los sucesos, pero recuérdese, también, que el novelista fue historiador

por profesión, lo que permite entender que en su relato hay una fuerza enunciativa adicional.

Entendiendo que para Carrión (2016, 16) la novela puede transformarse en suplemento para la historia nacional, he leído *El paraíso del diablo* como documento histórico porque permite llenar el vacío que ha dejado el discurso elitista. Desde el punto de vista de la enunciación, en *El paraíso del diablo* hay una “dimensión histórica y cultural que rige la configuración del mundo selvático” (Perus 1998, 189); en otras palabras, la novela de Montezuma no es una novela que solamente representa el horror selvático, pues si se pone de relieve su instancia discursiva, se podrá ver que efectivamente existen culturas nativas dignas de hacer parte del Estado colombiano, lo que permite suponer que pocas novelas en el país han puesto de manifiesto este tipo de perspectivas sobre el territorio amazónico.

Quizás la evocación trágica de *La vorágine* motivó a Montezuma para pensar en un escenario distinto. Una de las motivaciones de Pascual Chaves fue haber encontrado una selva incólume, totalmente alejada de la civilización moderna, pues en ella había encontrado un lugar hospitalario, un espacio de acogimiento para aprender cosas distintas: “Mucho aprendí de los propios indígenas, porque su floresta ilímite [*sic*] contiene la más profusa variedad de plantas medicinales” (Montezuma 1966, 55). Pero, a Pascual le irritaba ver a los indios arrastrarse como reptiles en su propia comarca, encadenados en el cepo, muriéndose de hambre, dejándose matar a sabiendas que tenían todo a su disposición para defender sus integridades; por eso, promovió la insurgencia en la selva para que ellos tomen venganza y recuperen su libertad. Es de subrayar que Chaves no solamente alcanzó un fin lucrativo en la selva, su mayor logro fue haber hecho lo que ningún otro capataz había realizado en la Amazonía, ayudar a liberar a los nativos de la sumisión ejercida por César Arana.

Con todo, no es factible decir que la novela de Montezuma es un calco de *La vorágine*, aunque retrate a un grupo de nativos abrumados por mecanismos de poder, su contenido comparte otra visión sobre la selva, mostrando la posibilidad de que los indígenas pueden defender su dignidad humana. Este elemento es clave, porque permite entender el pasado con el objetivo de destejear la visión canónica que ha impedido apreciar la irreductible singularidad de *El paraíso del diablo*.

Perdido en el Amazonas es producto de un trabajo que articula diferentes registros discursivos: el periodístico y el literario. Como dije, su autor se apoyó en el periodismo narrativo para concebir una historia inusual dentro de las letras colombianas, en otras

palabras, creó un relato que se aparta de lo que comúnmente se conoce como periodismo informativo, el cual se limita a suscitar un acto noticioso sin mayor trascendencia. En este sentido, la novela de Castro asume la principal característica de lo que implica el arte de narrar el periodismo; a saber, su contenido alcanza un campo de verosimilitud en el sentido en que los sucesos narrados logran conectarse con la realidad. Para Hoyos (2003) el periodismo informativo y el periodismo narrativo (literario o de no ficción) “responden al mismo objetivo fundamental de contar lo que sucede, pero cada uno lo hace atendiendo a formas distintas de abordar la realidad y en un orden, en un estilo y de un modo narrativo diferentes” (30-1).

Teniendo en cuenta estas formas diferentes de abordar la realidad, en *Perdido en el Amazonas* se identifica tres elementos adicionales que merecen ser resaltados y que permite valorar su contenido literario.

Inmersión. Germán Castro recorrió palmo a palmo la selva amazónica colombiana. Adentrarse en este territorio boscoso le permitió contar una historia plenamente relacionada con el contexto cultural. Esto es fundamental por doble partida. Primero porque en su relato está presente su punto de vista que no es externo y ajeno a la realidad, al igual que la intención por dar un sitio a aquellas poblaciones que no tienen voz y que sufren en silencio (Kapuściński 2002, 41). Segundo, porque promueve acontecimientos que, en su momento, eran inexplicables pero que se esclarecieron gracias aquellas personas que compartieron sus testimonios.

Sensación de realidad. Cada acontecimiento es presentado en forma exacta al lector, como si estuviera sucediendo al frente de sus ojos (Hoyos 2003, 24). Esto se debe a que Castro incluyó hasta el mínimo detalle con el objetivo de que los sucesos narrados coincidan con la realidad.

Artificio literario. Castro recompone el orden cronológico de los sucesos, dosifica la información entre los datos recolectados, registra diálogos entre personajes, recrea tiempos y escenarios para construir una clímax y generar curiosidad en el lector con lo que va a pasar al final de la historia.

Aparte de resaltar los elementos narrativos que hacen que su propuesta sea heterogénea, también es necesario destacar el valor enunciativo de *Perdido en el Amazonas*. Concretamente, el propósito de Germán Castro estriba en representar el legado cultural del clan yuri, un grupo amazónico ignoto que fue estigmatizado como bárbaro y primitivo y que además estuvo a punto de ser domesticado y cristianizado. Por escritores como Castro se puede comprender el olvido que se ha tenido sobre aquellas

comunidades amazónicas que todavía se encuentran refugiadas en lo más profundo de la selva, totalmente aisladas del mundo moderno.

Castro siente, entonces, una necesidad urgente por documentar la inserción de un nuevo proyecto colonialista y esclavista a la cabeza de Julián Gil que lo conduce a la búsqueda de un paraíso perdido. No obstante, el irremediable fracaso de sus ideales se ve en el afán por extender el capitalismo en la selva, específicamente en el momento en que profana la *anáneko* de los yuri. A través de la novela de Castro se comprende que este clan amazónico se mantiene aislado en la profundidad de la selva porque temen ser invadidos por la sociedad foránea. Al despojarlos de su territorio sagrado, sus tradiciones casi fueron reducidas a una especie de folclor, con la idea de conservar en la selva una sola lengua (español), una sola religión (católica) y un solo destino histórico, el mestizaje y la modernidad capitalista.

Dicha violación del espacio sagrado de la cultura yuri por parte de Gil es un acontecimiento importante que lleva a pensar en la amnesia del Estado colombiano, que ha descreído de la existencia de comunidades primigenias. Por eso, este suceso no pasó por delante de los ojos de Castro como un avión de papel, sino como una historia que era necesaria dar a conocer al mundo.

En *Finales para Aluna* el elemento ficcional es el eje transversal de su contenido. No obstante, en el trasfondo hay un sentido metadiscursivo que invita a reflexionar sobre una realidad humana y cultural. Para ampliar un poco más esta idea, se puede decir que es metafóricamente verdadera en la medida en que su discurso parte de un realismo social, que en este caso trata sobre los avances indiscriminados del neocolonialismo que continúan avasallando la memoria de los pueblos ancestrales, arrasando la longevidad de los árboles y el aniquilamiento de los animales que habitan la selva. Dicho de un modo menos incendiario, es una novela de factura anticolonial que habla de la medicina ancestral como algo posible y valioso para la vida y la ciencia en medio de la depredación capitalista.

Así como en la literatura existen mundos derivados de la imaginación, también pueden existir mundos legítimos, verdaderos. Una cosa es la realidad y otra muy distinta es la verdad. *Finales para Aluna* no representa una realidad –como se observó en *El paraíso del diablo* y *Perdido en el Amazonas*–, pero sí entrega una verdad de valor propio, más profunda e incuestionable. En palabras de Hoyos (2003), la ficción proviene de la imaginación, sin embargo, también hay algo de memoria que puede reflejar una experiencia. Esa experiencia es la que Selnich Vivas tuvo en la selva junto con los minika,

una vivencia total y profunda que lo llevó a escribir en su novela una trama diferente, emparentando la selva amazónica de Colombia con la Selva Negra de Alemania; al mismo tiempo, la protagonista de la novela encuentra en Europa esa *Otra Selva* que le permite recuperar sus orígenes cósmicos y ancestrales que estuvieron a punto de evanescerse luego de vivir innumerables experiencias totalmente desligadas del pensamiento no amerindio.

En la novela de Vivas hay una intención clara por corregir la historia, poniendo de relieve los crímenes, las campañas civilizatorias y los vasallajes culturales que Occidente cometió en la Amazonía. Entre *En el corazón de la América virgen* y *Finales para Aluna* hay una elipse de 111 años y, sin embargo, las une sus dimensiones etnográficas. Las culturas nativas representadas por Selnich Vivas sigue siendo igual de importante que la de Julio Quiñones, aunque la primera sustente un dualismo entre la selva y el mundo académico de Europa, no pierde la asociación entre la potencia cósmica de la selva, sus animales totémicos, las plantas sagradas (*yera* y *jibina*) y los vuelos chamánicos representados dentro del espacio occidental; es decir, una novela que enseña en potencia a vivir desde un pensamiento no europeo. De algún modo, esto es lo que genera el rompimiento del ritmo meramente narrativo, a su vez, porque ostenta “la facultad de amalgamar espacios y temporalidades múltiples” (Perus 1998, 196), puesto que, desde el lugar enunciativo del autor —que vivió en la selva—, constituye diversos elementos míticos y ontológicos. Dicha relaboración de imágenes sobre la selva junto con la confabulación de los signos culturales y literarios, es lo que la hace diferente dentro de la novelística contemporánea en Colombia.

En la novela de Vivas también se encuentra que, a través de los personajes que representan a una determinada nacionalidad, las europeas, por ejemplo, intentan minimizar a la cultura nativa en una especie de grilla biopolítica; pues la *scalp* de la protagonista alegoriza la decapitación de los saberes amazónicos, la esquematización, el sojuzgamiento del pensamiento ágrafo y omisión de la tradición oral. Sin ir más lejos, Aluna es toda una maestra en su arte chamánica, ella vive en Alemania, pero retorna a la selva de los minika a través de los vuelos metafísicos; ella fue asesinada, mutilada en Europa, pero se apropia de los conocimientos de las plantas sagradas para dar una muestra al mundo de lo que la conciencia occidental ha silenciado. Su cuerpo pudo haber desaparecido, pero su identidad amazónica sigue latente en Alemania para interpelar las conductas inhumanas. Deleuze (2009) ayuda a comprender que el cuerpo también se torna materia política, siempre está en constante lucha ante la dominación; por tanto, funciona

como un campo trascendental, en el sentido en que es siempre inmanente; a saber, puede fragmentarse como en el caso de Aluna, pero siempre permanecerá latente de forma espiritual.

Por último, Selnich propone una novela diferente a las mencionadas anteriormente. Un contenido narrativo denso que rompe con los modelos imperantes de la literatura nacional porque celebra la cultura de la selva en medio del epicentro académico y cosmopolita de Europa. A través de un gesto cultural, Vivas comparte el advenimiento de una nueva forma de entender la vida presente en los bosques amazónicos.

* * *

Otra vez le oí decir que los indios tienen palabras para fenómenos que no existen en castellano, como el nombre de la enfermedad que produce la belleza de un árbol, el resplandor embrujado de un atardecer, o la mirada de fósforo del chamán cuando se ha transformado en jaguar.

William Ospina, *El país de la canela*

Como he sostenido a lo largo de este estudio, las cuatro novelas en cuestión representan los horrores que ha cometido el hombre foráneo en la Amazonía. No obstante, cada una transmite un discurso singular en la que se sustentan *otras* formas de pensar y existir en medio de la floresta. Sus planos discursivos funcionan, por un lado, como un proyecto embrionario del Estado, en el sentido en que se debe tener en cuenta la selva como un hito de gran valor literario y cultural; por otro lado, también trastocan lo nacional en la medida en que la Amazonía también puede surgir desde una experiencia externa a lo local. Aunque la mayoría de estas novelas no han alcanzado un foco receptivo por los distintos medios académicos y culturales, mi interés fue destacar la novedad sobre las empresas literarias que entregan estas narrativas a la tradición novelística de Colombia, donde las representaciones amazónicas acreditan un estatus importante.

La heterogeneidad literaria vista desde la enunciación mítica de *En el corazón de la América virgen*, lo histórico en *El paraíso del diablo*, lo periodístico en *Perdido en el Amazonas* y lo anticolonial en *Finales para Aluna*, permite poner de relieve diversos discursos para representar un mundo amazónico diferente al que se ha percibido con el

imaginario de infierno verde. Tanto las despiadadas matanzas de César Arana, las impetuosas invasiones de los comerciantes se conectan para representar uno de los más brutales desgarramientos en la historia de las culturas bosquesinas; por eso, las novelas analizadas no son una construcción simbólica para no olvidar el pasado, sino una representación sincrónica para encarar el presente (Niño 2008, 143).

Las confluencias de este corpus son múltiples, como lo son también las diferencias. Desde sus instancias enunciativas, cada una se concentra en representar distintas épocas en las que el espacio amazónico de Colombia ha sido quebrantado y desgarrado por la mercadotecnia. Autores como Julio Quiñones y Selnich Vivas tuvieron el privilegio de vivir en la selva donde aprendieron los significados de la vida nativa, sus costumbres, sus creencias, sus prácticas, los ciclos vitales de las plantas sagradas, la curación y celebración ritual, la ensoñación, los tributos, los dones y la fuerza cósmica de los animales totémicos. Alberto Montezuma y Germán Castro, por su parte, no abandonan la posibilidad de reconstruir aquella historia sobre la explotación del caucho y las invasiones capitalistas, acontecimientos que el lenguaje institucional ignoró por completo.

La crítica literaria se ha concentrado en comprender el sentido complejo que despliega el concepto de nación, y, desde las presentes narrativas, se observó una lucha latente por desnacionalizar la literatura desde diferentes discursos. Personajes como el jaguar de *En el corazón de la América virgen*; César Arana en *El paraíso del diablo*; Julián Gil *En perdido en el Amazonas*; y, Barbara en *Finales para Aluna*, representan el sentido opuesto de las culturas amazónicas, son personajes que opacan los conocimientos alternativos providentes de la selva. Por tanto, el infierno verde, sin duda, es evocado por la imaginación afiebrada de los caucheros e imperialistas y no por los nativos amazónicos. En palabras de Viveiros (2013), estos personajes representarían al súper jaguar del estado; y los indígenas, las presas perdidas en la selva de la economía capitalista (164).

Las novelas aquí estudiadas seguirán compartiendo a sus futuros lectores la cuestión sobre el peligro civilizatorio de un ciclo que comenzó con el arribo de los arcabuceros en zonas boscosas y termina con la fase depredadora del capitalismo contemporáneo. Las cuatro novelas sustentan múltiples devenires amazónicos, a saber, comparten un sentido de comparecencia con el *otro*, en la iniciativa de vindicar y representar la imagería que aún se encuentra presente en la Amazonía. De tal suerte que, si se sigue ignorando su importancia, se estaría actuando a la par de los paradigmas del canon que se ha mostrado inflexible. Raymond y Medrano (2018), en su estudio sobre

la novela modernista colombiana, comentan que *La vorágine* es un monumento nacional. Este mismo sitio merece ser ocupado por las novelas aquí estudiadas, no solamente porque sus contenidos escenifican un ambiente selvático, sino porque sus temas son fundamentales para comprender otros universos culturales, otros modelos de pensamiento que mantienen vivas las enseñanzas de los pueblos primigenios de Abya Yala, pero que deben ser entendidas más allá de lo nacional.

En definitiva, resta insistir en que las novelas objeto de estudio han carecido de credenciales en las elites de la crítica literaria, porque, como bien lo señala, Vivas (2019), se prefiere hablar de los géneros ya instaurados por Europa (mito, leyenda, epopeya), que de los géneros aún desconocidos en América Latina. Se estima que los saberes amazónicos seguirán aportando no sólo con la cultura nacional, sino también se proyectarán con la *Otra Selva* que está latente en otras formas de pensamiento, en otros tiempos y territorios como, por ejemplo, la Selva Negra en Alemania. Así como la anaconda seguirá germinando vida en el río Amazonas y el jaguar custodiando los mandatos sagrados en la selva, el hombre foráneo deberá recorrer estos senderos del jaguar y la anaconda con el propósito de comprender la Amazonía que se encuentra signada por lo heterodiscursivo.

Lista de referencias

- Acosta, Elisa y Viviescas Víctor. 2016. *Topo/grafías. Literatura y región: el caso de Bogotá*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Acosta, Elisa. 2014. “Pensar la historia regional de la literatura regional, perspectivas de un proyecto”. En *XII Encuentro internacional de Etnoliteratura*, editado por Rodríguez Javier, 51-57. Pasto: Mundigráficas de Nariño.
- . 2002. *El imaginario de la conquista: Felipe Pérez y la novela histórica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Agamben, Giorgio. 2013. *Homo sacer*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- . 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo, homo sacer III*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- Aguilar, José. 2017. “Regreso a Tyrambel”. En *Nueva Atlántida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aguilera, Demetrio. 2004. *Jaguar*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo.
- Alegría, Ciro. 1974. *El mundo es ancho y ajeno*. Lima: Milla Batres.
- . 1973. *La serpiente de oro*. Lima: Peisa.
- Alencar, José. *Iracema*. Petrópolis: Selo Vozes de Bolso.
- Alighieri, Dante. 2007. *La divina comedia*. Bogotá: Panamericana.
- Andrade, de Mário. 2011. *Macunaíma. El héroe sin ningún carácter*. Traducido por Héctor Olea. La Habana: Casa de las Américas.
- Angulo, Alessandro. 2019. *El sendero de la anaconda*. Colombia: Caracol Televisión. DVD.
- Arango, Arturo. 1933. *180 días en el frente*. Manizales: Tipografía Cervantes.
- Arciniegas, Germán. 1988. *Manual de literatura colombiana. Tomo I y II*. Bogotá: Planeta.
- Artaud, Antonin. 1995. *México y viaje al país de los Tarahumaras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ávalos, Édison. 2019. *Del páramo a la selva. Trayectorias periodísticas en la frontera colombo-ecuatoriana*. Medellín: La Carreta.

- Ávalos, Édison y Vásquez, Luis. 2017. *La Moledora. El último mito de los Pastos*. Quito: Abya-Yala.
- Ayala, Fernando. 1990. *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Educar.
- Ayarza, Armando. 2012. *Crónica del río de las Amazonas*. Iquitos: Wong.
- Bacon, Francis. 2017. *Nueva Atlántida*. Traducido por Margarita V. de Robles. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston. 2014. *La poética de la ensoñación*. Traducido por Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica.
- Balseca, Franco. 2019. *Llenaba todo de poesía. Medardo Ángel Silva y la modernidad*. Quito: Cactus Pink.
- Bhabha, Homi. 2010. *Nación y narración*. Traducido por María Gabriela Ubaldini. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Bajtín, Mijaíl. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Traducido por Helena Kriukova. Madrid: Taurus.
- . 1982. *Estética de la creación verbal*. Traducido por Tatiana Bubnova. Madrid: Siglo XXI.
- Bartra, Roger. 2016. “Utopía, reflexión de cinco siglos”. *Utopía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Becerra, Eudocio y Pineda, Roberto. 2016. “Una novela en el «tiempo de los jaguares»”. *En el corazón de la América virgen*. Bogotá: Diente de León.
- Benjamín, Walter. 2015. *Escritos sobre hachís*. Madrid: La Llama.
- Benites, Leopoldo. 2002. *Argonautas de la selva*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Bergés, Yves-Guy. 1970. *La lune est en Amazonie*. Paris: Albin Michel.
- Bilbao, Manuel. 2012. *El pirata del Guayas*. Quito: Luna de Bolsillo.
- Boorman, John. 1985. *The emerald forest*. Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer. DVD.
- Buinaima, Jikiti. 1998. *El espíritu de la selva*. Bogotá: Planeta.
- Burneo, Cristina. “Estudio introductorio”. En *Cumandá, o un drama entre salvajes*. Quito: Velásquez & Velásquez.
- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.
- Caicedo, Cecilia. 1990. *La novela en el Departamento de Nariño*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

- Cabel, Andrea. 2018. "El jaguar siempre muere en una posición de defensa". *Revista Iberoamericana* 262: 261-285. doi:[10.5195/reviberoamer.2018.7590](https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2018.7590)
- Campanella, Tommaso. 2017. *La imaginaria ciudad del sol*. Traducido por Agustín Mateos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Calvo, César. 1981. *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. La Habana: Casa de las Américas.
- Carrasco, Jennie. 2017. *Espíritu jaguar*. Quito: Shakti.
- Carrión, César. 2016. "La novela ecuatoriana del siglo XIX como relato del surgimiento de la nación (1855-1893)". Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5751>
- Casement, Roger. 2011. *Libro Azul Británico*. Traducido por Luisa Belaunde. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.
- . 1988. *Putumayo caucho y sangre*. Quito: Abya-Yala.
- Castañeda, Carlos. 2014. *Las enseñanzas de don Juan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castro, German. 2009. *Perdido en el Amazonas*. Bogotá: Planeta.
- . 1998. *Hágase a tu voluntad*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- . 1982. *Mi alma se la dejo al diablo*. Bogotá: Plaza & Janés.
- . 1978. *Perdido en el Amazonas*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. 2014. *Putumayo: la vorágine de las caucherías. Memoria y testimonio*. Segunda parte. Bogotá: CNMH.
- Conrad, Joseph. 2003. *El corazón de las tinieblas*. Traducido por Sergio Pitol. Buenos Aires: Lumen.
- Córdoba, Lorena, Bossert, Federico y Richard, Nicolas (eds). 2015. *Capitalismo en las selvas. Enclaves industriales en el Chaco y Amazonía indígenas (1850-1950)*. San Pedro de Atacama: Ediciones del Desierto.
- Cornejo, Antonio. 2003. *Escribir en el aire*. Lima: Latinoamericana.
- . 1984. "Sobre el neo-indigenismo y las novelas de Manuel Scorza". *Revista Iberoamericana* 127: 549-557. doi:[10.5195/reviberoamer.1984.3951](https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1984.3951)
- Curcio, Antonio. 1957. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Chateaubriand, François. 1971. *Atala, René, Los Nátchez*. Traducido por Teresa Suero Roca y Francisco Sales Coderch. Barcelona: Bruguera.

- Davis, Wade. 2004. *El río: exploraciones y descubrimientos e la selva amazónica*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Da Cunha, Euclides. 2016. *Un paraíso perdido. Ensayos amazónicos*. Traducido por Barbara Galindo. Lima: Pasacalle.
- De León, Lydia. 1971. *La novela de la selva hispanoamericana: nacimiento, desarrollo y transformación*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Del Toro, Guillermo. 2017. *La forma del agua*. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures. DVD.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2002. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. 2007. "La inmanencia una vida". En *Ensayos sobre biopolítica: Excesos de vida*, editado por Giorgi Gabriel y Rodríguez Fermín, 35-39. Buenos Aires: Paidós.
- Duchesne, Juan. 2017a. *Invitación al baile del muñeco. Máscara, pensamiento y territorio en el Amazonas*. Bogotá: Aurora.
- . 2017b. "Derrida y el pensamiento amazónico (La bestia y el soberano/el jaguar y el chamán)". En *Derrida desde el sur. La universidad del monte o el pensamiento sin claustro*. Popayán: Unicauca.
- . 2015. "Contribución del pensamiento amerindio a una cosmopolítica americana". *Cuadernos de Literatura*, 38: 269-278. doi: [10.11144/Javeriana.cl19-38.cpac](https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-38.cpac)
- Echeverri, Juan. 2010. "La suerte de Robuchon". En *el Putumayo y sus afluentes*, editado por Echeverri Juan, 19-57. Popayán: Universidad del Cauca.
- Echeverri, Juan y Landaburu, Jon. (1995). "Los nonuya del Putumayo y su lengua: Huellas de su historia y circunstancias de un resurgir". *La recuperación de lenguas nativas como búsqueda de identidad étnica*, compilado por Pabón Marta 39–60. Bogotá: CCELA-Uniandes.
- Echeverría, Esteban. 1996. *El matadero, La cautiva*. Bogotá: Panamericana.
- Eco, Umberto. 2002. *Sobre literatura*. Barcelona: Océano.
- Eliade, Mircea. 2016. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Traducido por Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2015. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- . 2008. *Muerte e iniciaciones místicas*. Traducido por Javier Arias. Tucumán: Terramar.
- Escajadillo, Tomás. 1994. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru.

- Esposito, Roberto. 2007. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Traducido por Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ferreira de Almeida, María. 2013. “La travesía del jaguar: de la amenaza caníbal de cosmología indígena hacia la literatura de Guimarães Rosa”. *Escribir al otro: alteridad, literatura y antropología*, compilado por Ferreira de Almeida María y Arévalo Diego, 147-167. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Ferrerira de Castro, José. 1930. *A selva*. São Paulo: Verbo.
- Forero, Gustavo. 2011. “La anomia en las novelas de crímenes en Colombia”. *Literatura y Lingüística*, 24:33-59. doi: [10.29344/0717621X.24.96](https://doi.org/10.29344/0717621X.24.96)
- Foucault, Michel. 1970. *La arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón Del Camino. México: Siglo XXI.
- Fowler, Alastair. 1988. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros.
- Franco, Roberto. 2012. *Cariba malo: episodios de resistencia de un pueblo indígena aislado del Amazonas*. Leticia: Universidad Nacional de Colombia.
- Freud, Sigmund. *Tótem y tabú y otras obras (1913-1914)*. 1991. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gadamer, Hans-Georg. 2003. *Verdad y método I*. Traducido por Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme.
- .1998. *El giro hermenéutico*. Traducido por Arturo Parada. Madrid: Cátedra.
- Gallegos, Rómulo. 1980. *Canaima*. Madrid: Austral.
- Gauthier, Amandine. 2016. *El imaginario de la novela selvática a través de la obra de Arturo D. Hernández*. Lima: Pasacalle.
- Genette, Gérard. 2001. *Umbrals*. Traducido por Susana Lage. México: Siglo XXI.
- Gheerbrant, Alain. 1989. *El Amazonas, un gigante herido*. Traducido por Irene Echevarría Soriano. Madrid: Aguilar.
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gómez, Ricardo. 1933. *La guardia de los Asesinos*. Pasto: La Cosmopolita.
- Gómez, Ángel y Vivas, Selnich. 2017. *El arte indígena, un lenguaje por aprender*. Lima: Arteidea.
- Gómez, Ángel, Quispe, Walter y Huamán, Edwin. 2011. *Mi pueblo verde*. Lima: Pasacalle.
- Gómez, Ángel. 2010. *Reflexiones sobre la literatura peruana y amazónica. Una aproximación a la cosmovisión andino-amazónica*. Lima: San Marcos.

- González, Roberto. 2011. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guimarães, João. 2002. *Mi tío el jaguaeté. Campo General y otros relatos*. México: Fondo de Cultura Económica, 411-466.
- Guzmán, Patricio. 2010. *Nostalgia de la luz*. Chile: Conomedia/Atacama.
- Hall, Stuart. 2013. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Haraway, Donna. 1999. "Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles". *Política y Sociedad*, 30:121-163. url: dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=154534
- Hernández, Arturo. 2000. *Sangama*. Lima: PETROPERÚ.
- Herzog, Werner. 1972. *Aguirre, der Zorn Gottes*. Alemania: Hessischer Rundfunk. DVD.
- Higgins, James. 2003. *Heterogeneidad y Literatura en el Perú*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Hoyos, Juan. 2018. *El método salvaje. El encuentro con El Otro en el periodismo narrativo*. Bogotá: Desde abajo.
- . 2018. *El eco de las cosas*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- . 2009. *La pasión de contar. El periodismo narrativo en Colombia 1638-2000*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- . 2003. *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Hudson, William. 2006. *Mansiones verdes*. Traducido por Marta Pessarrodona. Barcelona: Acantilado.
- James, Ariel. 2004. *Chamanismo. El otro hombre, la otra selva, el otro mundo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Jiménez, Juan. 2014. "Literatura de la incertidumbre" *Revista Universidad de Antioquia*, 315: 134-135. url: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaudea/article/view/19475/16415>
- Kapuściński, Ryszard. 2002. *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Traducido por Xavier González Rovira. Barcelona: Anagrama.
- Kent, José. 1967. *Recuerdos de la selva*. Pereira: Sigma.
- Koch-Grünberg, Theodor. 1981. *Del Roraima al Orinoco*. Caracas: Ediciones del Banco Central de Venezuela.

- .1924. *Vom Roroima zum Orinoco*. Stuttgart: Strecker y Schröder.
- Kohn, Eduardo. 2013. *How forests think. Toward an antropology beyond the Human*. London: University of California Press.
- .2004. “Pantalones y plumas: poder, persona e historia en las concepciones amazónicas del mundo natural”. En *Memorias Encuentro de Estudios Ecuatorianos*, 1-9. Quito: FLACSO.
- Kundera, Milan. 2009. *El arte de la novela*. Traducido por Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. México: Tusquest.
- Landaburu, Jon y Pineda, Roberto. 1984. *Tradiciones de la gente del hacha*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Latorre, Octavio. 1995. *La expedición a la Canela y el descubrimiento del Amazonas*. Quito: Isla Seymour.
- Lienhard, Martín. 1990. *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas.
- Lima, Denilson. “Finales para Aluna. Selnich Vivas Hurtado. Ediciones B. Bogotá, 2013”. En: *Estudios de Literatura Colombiana*, N° 34, 2014, pp. 183-184.
- London, Jack. 1984. *La llamada de la selva*. Traducido por Fernando Valera. Bogotá: La Oveja Negra.
- López, Miguel. 2009. *Encuentros en los senderos de Abya Yala*. Barranquilla: Travesías.
- Madroñero, Mario. 2017. “Economías de la alteridad e intercambio. La donación y la deconstrucción de la deuda”. En *Derrida desde el sur. La universidad del monte o el pensamiento sin claustro*. Popayán: Unicauca.
- .2013. “Huacakiruna Gente-Pensamiento. Formas de conceptualización filosófica presentes en el pensamiento amerindio”. *Uturunku Achachi, Revista de cultura y pueblos originarios*, 2: 64-73. url: <http://laanimalidaddela letra.blogspot.com/2011/11/huacakiruna-gente-pensamiento-formas-de.html>
- Malaver, Rodrigo. 2001. “La selva imaginada: una relectura crítica de *un viejo que leía novelas de amor* de Luis Sepúlveda”. *Cuadernos de literatura* 7: 21-44. url: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/7819>
- Mariátegui, José. 2007. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho.
- Marín, Karina. 2016. “Profanar cuerpos/profanar naciones. Acerca de La emancipada como novela fundacional de la literatura ecuatoriana”. *La Palabra* 29: 89-102. doi:[10.19053/01218530.n29.2016.5703](https://doi.org/10.19053/01218530.n29.2016.5703)

- Marion, Jean-Luc. 2008. *Siendo dado. Ensayo para una fenomenología de la donación*. Madrid: Síntesis.
- Mazzotti, José y Zevallos, Juan. 1996. *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Lima: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Menton, Seymour. 2007. *La novela colombiana. Planetas y satélites*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1993. *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mera, Juan. 2014. *Cumandá, o un drama entre salvajes*. Madrid: Cátedra.
- Molano, Alfredo. 1987. *Selva adentro. Una historia oral de la colonización del Guaviare*. Bogotá: El Áncora.
- Monsiváis, Carlos. 2003. *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México: Era.
- Monterroso, Augusto. 1959. *Obras completas (y otros cuentos)*. Barcelona: Anagrama.
- Montezuma, Alberto. 1974. *Un esqueleto en la ventana*. Bogotá: Kelly.
- . 1966. *El paraíso del diablo*. Madrid: Cultura Clásica Moderna.
- . 1964. *Piedras preciosas*. Guatemala: Centro América.
- . 1954. *Ceniza común*. Bogotá: Argra.
- Montoya, Pablo. 2017. *Español, lengua mía y otros discursos*. Medellín: Sílabas.
- Moreno, Juan. 2015. *Novela histórica colombiana e historiografía teleológica a finales del siglo XX*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- . 2015. Entrevistado por Alejandra Álvarez. *Tiempo de letras*, Universidad del Valle, 21 de julio de 2015.
- Moro, Tomás. 2016. *Utopía*. Traducido por Agustín Millares Carlo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mutis, Álvaro. 1990. *Amirbar*. Bogotá: Norma.
- Nancy, Jean-Luc. 2006. *La representación prohibida*. Traducido por Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Nenquimo, Ima. 2014. *Tagaeri Taromenani. Guerreros de la selva*. Quito: Fundación Apaika Pee.
- Niño, Hugo. 2008. *El etnotexto: las voces del asombro*. La Habana: Casa de las Américas.
- Ochando, Carmen. 1998. *La memoria en el espejo*. Barcelona: Anthropos.

- Ordóñez, Leonardo. 2016. "La selva contada por los narradores. Ecología política en novelas y cuentos hispanoamericanos de la selva (1905-2015)". Tesis doctoral, Université de Montreal, Canadá.
https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/18455/Ordonez_Diaz_Leonardo_2016_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Orrego, Juan. 2019. "Cerca y lejos del indio: cuatro novelas históricas de tema indígena en Antioquia (1896-1992)". *Estudios de literatura colombiana*, 45: 13-30. doi: [10.17533/udea.elc.n45a01](https://doi.org/10.17533/udea.elc.n45a01)
- . 2014. "Finales para Aluna: un caso de neoindigenismo literario en Colombia". *Katharsis* 17: 29-48. doi: [10.25057/25005731.679](https://doi.org/10.25057/25005731.679)
- Ospina, William. 2012. *Ursúa*. Medellín: Panamericana.
- . 2008. *El país de la canela*. Bogotá: Norma.
- Páramo, Carlos. 2010. "Cosas de la vorágine. Una guía para viajeros hacia «el vórtice de la nada»". *Palimpsesto*, 7: 13-25. url: https://www.academia.edu/1223478/Cosas_de_La_Vor%C3%A1gine._Una_Gu%C3%ADa_de_viajeros_hacia_el_v%C3%B3rtice_de_la_nada
- Paz, Octavio. 2002. "La mirada anterior". En: *Las enseñanzas de don Juan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Perus, Françoise. 1998. *De selvas y selváticos: ficción autobiográfica y poética narrativa de Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Preuss, Konrad. 1994. *Religión y mitología de los uitotos*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Pineda, Roberto. 2000. *Holocausto en el Amazonas*. Bogotá: Planeta.
- Pizarro, Ana. 2009. *Amazonía: el río tiene voces*. Chile: Fondo de Cultura Económica.
- . 2007. "Voces del seringal: Discursos, lógicas, desgarramientos amazónicos". *Un río de palabras. Estudios sobre literatura y cultura de la Amazonia*, organizado por Biagio D'Angelo y Maria Pereira, 25-48. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- . 2005. "Imaginario y discurso: la Amazonía". *Crítica Literaria Latinoamericana* 61: 59-74. url: <https://as.tufts.edu/romancestudies/rcell/numero61.htm#numeros>
- . 2004. *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*. Madrid: Cuadernos de América Sin Nombre.
- Posse, Abel. 1978. *Daimón*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Púa, Franklin. 2010. "Mito y ética: una lectura del pensamiento mítico de los Uitoto y Muinane". *Franciscanum*, 154: 115-149. doi: [10.21500/01201468.945](https://doi.org/10.21500/01201468.945)

- Quiñones, Julio. 2016. *En el corazón de la América virgen*. Bogotá: Diente de león.
- . 1952. *Lejanas Añoranzas*. Medellín: Bedout.
- . 1950. *La Noche de San patricio o las cuatro aventuras*. Medellín: Bedout.
- . 1949. *Ensayo sobre la vida sentimental de Federico Chopin y su época*. Cartagena: Editora Bolívar.
- . 1948. *En el corazón de la América virgen*. Traducido por Julio Quiñones. Bogotá: ABC.
- . 1924. *Au Coeur de L' Amerique vierge*. Paris: Peyronnet.
- Rama, Ángel. 2002. *La ciudad letrada*. Denver: Ediciones del Norte.
- . 1987. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Ramos, Julio. 1962. *La Selva*. Caracas: Ministerio de Educación.
- Rangel, Alberto. 2008. *Inferno verde. Cenas e cenários do Amazonas*. Manaus: Valer.
- Raymond, Williams. 1991. *Novela y poder en Colombia 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Raymond, Williams y Medrano, José. 2018. *90 años de la novela moderna en Colombia (1927-2017). De Fuenmayor a Potdevin*. Bogotá: Desde abajo.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1978. *El chamán y el jaguar*. México: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, Paul. 2001. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rimmon, Shlomith. 1996. "Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)". En *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, editado por Sullá Eric, 173-191. Barcelona: Crítica.
- Rivera, Jennifer. 2017. "Yo soy jaguar". Una lectura cruzada entre la filosofía y la antropología sobre los enunciados con contenido animal en las comunidades Inga y Kamëntsa". *Antípoda. Revista de antropología y arqueología*, 28: 153-170. doi: [10.7440/antipoda28.2017.07](https://doi.org/10.7440/antipoda28.2017.07)
- Rivera, José. 1984. *Tierra de promisión*. Medellín: Bedout.
- . 1973. *La vorágine*. Barcelona: Losada.
- Roa, Claudia. 2016. "Castro Caycedo: La Amazonía en su literatura". *Lección inaugural*. url: https://unabvirtual.unab.edu.co/images/leccion/li_tc2016.pdf
- Robuchon, Eugéne. 2008. *En el Putumayo y sus afluentes*. Popayán: Universidad del Cauca.

- Rocha, Miguel. 2016. *Migas de la palabra. Textualidades oralitográficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. La Habana: Casa de las Américas.
- Rodríguez, María. 1981. *Muestra de literatura oral en Leticia, Amazonas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Rodríguez, Sebastián. 2013. “Vivas Hurtado, Selnich. *Finales para Aluna*. Bogotá: Ediciones B, 2013, 129 págs”. *Lingüista y Literatura* 64: 215-221.
- Rubiano, Martha. 2001. “La reescritura de la Historia en la Nueva Novela Histórica”. *Cuadernos de literatura* 7:136-142. url: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/7828>
- Rueda, María. 2003. “La selva en las novelas de la selva”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 57: 31-43. url: <https://as.tufts.edu/romancestudies/rcll/numero57.htm#numeros>
- Samper, Daniel. 2004. *Antología de grandes crónicas colombianas*. Bogotá: Aguilar.
- . 2001. *Antología de grandes reportajes colombianos*. Bogotá: Aguilar.
- Schultes, Richard y Hofmann, Albert. 2000. *Plantas de los dioses. Las fuerzas mágicas de las plantas alucinógenas*. Traducido por Alberto Blanco. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sepúlveda, Luis. 1989. *Un viejo que leía novelas de amor*. Barcelona: Tusquets.
- Serje, Margarita. 2014. “La selva por cárcel”. En *El paraíso del diablo. Roger Casement y el informe del Putumayo, un siglo después*, compilado por Steiner Claudia, Páramo Carlo y Pineda Roberto, 151-171. Bogotá: Kimpres.
- Shaw, Donald. 2008. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, PosBoom y Posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Silva, Fabio. 1998. *Yurupary*. Medellín: Esquilo.
- Sims, Norman. 2002. *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*. Bogotá: El Áncora.
- Smith, Nigel. 2013. *Sonrisas amazónicas*. Traducido por Belém Muriel. Quito: Universidad Regional Amazónica.
- Sommer, Doris. 2004. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Traducido por José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Souza, Márcio. 2002. *Mad María*. Río de Janeiro: ABDR.
- Scott, Ridley. 1992. *1492. Conquest of Paradise*. Francia: Gaumont. DVD.

- Stanfield, Michael. 2009. *Caucho, conflicto y cultura en la Amazonía noroeste: Colombia, Ecuador y Perú en el Putumayo, Caquetá, Napo, 1850-1933*. Quito: Abya-Yala.
- Steinen, Karl Von Den (1925). *Die Marquesaner und ihre Kunst*. Berlín: Dietrich Reimer.
- Terán, Jaime. 1987. *Aproximación en la historia de la literatura nariñense*. Pasto: Correo de Nariño.
- Suárez, Nicomedes. 2014. “¿Existe una literatura amazónica boliviana?”. *Aportes de la comunicación y la cultura*, 17, 99-104. url: http://www.scielo.org.bo/pdf/racc/n17/n17_a19.pdf
- Thomson, Norman. 1913. *El libro rojo del Putumayo*. London: Canon Street.
- Toro, Hernán. 2003. *El reportaje: un género estallado. Un estudio sobre sus condiciones de producción*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Uribe, César. 1992. *Toá. Narraciones de caucherías*. Medellín: Edinalco.
- Uribe, Rafael. 1955. *Por la América del Sur*. Bogotá: Kelly.
- Uscátegui, Alexis. 2017. *Narrar la selva. Confluencias heterogéneas en la novela amazónica*. Pasto: Editorial Unimar.
- Urbina, Fernando. 2010. *Las palabras del origen: breve compendio de la mitología de los Uitotos*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Urteaga, Luis. 1996. *El arco y la flecha. Relatos de la selva*. Lima: Peisa.
- Vacas, Enrique. 1982. *Nankijukima*. Quito: Mundo Shuar.
- Valencia, Leonardo. 2017. *Moneda al aire. Sobre la novela y la crítica utilitaria*. Quito: Turbina.
- Valderrama, Bernardo. 1991. *El gran jaguar*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Vargas, Mario. 2010. *El sueño del celta*. Quito: Alfaguara.
- . 2008. *La casa verde*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . 1971. *La historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquest.
- Vásquez, Miuler. 2014. *Antología de la narrativa amazónica. Autores contemporáneos*. Lima: Trazos.
- Vázquez, Alberto. 1980. *Manaos*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Verdugo, Jorge. 2016. *Entre lo idílico y lo pavoroso. Cinco novelas de autores de Nariño*. Pasto: Secretaría de Cultura Municipal.
- . 2004. *Sobre el canon y la canonización de la narrativa en Nariño en el siglo XX*. Pasto: Edinar.

- . 2001. *La configuración del discurso de la crítica de la literatura en Nariño en el siglo XX*. Pasto: CEILAT.
- Vich, Víctor y Zabala, Virginia. 2004. *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Bogotá: Norma.
- Villegas, Álvaro. 2006. “Los desiertos verdes de Colombia. Nación salvajismo, civilización y territorios-Otros en novelas, relatos e informes sobre la cauchería en la frontera colombo-peruana”. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia* 37: 11-26. url: <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/boletin/article/view/6887/6304>
- Vivas, Selnich. 2019. *Abina ñue onóiyeza. Sei doch Leib // Sé cuerpo en territorio*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- . 2015. *Komuya uai*. Medellín: Sílabas.
- . 2014. *Contra editores*. Medellín: UNAULA.
- . 2014. “El problema del intelectual indígena, los antisemitismos y la Komuya Uai de los minika”. *Utopías móviles: Nuevos caminos para la historia intelectual de América Latina*. Bogotá: Diente de león.
- . 2013. *Finales para Aluna*. Medellín: Ediciones B Colombia.
- . 2013. “Ñuera Uaido: la palabra dulce o el arte verbal minika”. *Devenires XIV*, 28: 89-120. url: <https://ishareslide.net/document/la-palabra-dulce-y-la-poesia-indigena-mi-pdf>
- . 2012. “Kirigaiai: los géneros poéticos de la cultura minika”. *Antípoda. Revista de Antropología y arqueología*, 15: 223-244. doi: [10.7440/antipoda15.2012.09](https://doi.org/10.7440/antipoda15.2012.09)
- . 2011. *Anáneko: actualidad del pensamiento aborígen en América Latina*. Universidad Nacional Sede Medellín: Fundación Luis Restrepo Arango. DVD.
- . 2011. *Déjanos encontrar las palabras*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- . 2009. “Vasallos de la escritura alfabética. Riesgo y posibilidad de la literatura aborígen”. *Estudios de literatura colombiana*, 25: 17-34. url: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4040560>
- . 2008. *Stolpersteine (Poemas- Traspies)*. Bogotá: El Astillero Editorial.
- Vírhuez, Ricardo. 2013. *Voces de la selva*. Lima: Pasacalle.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2013. *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio*. Traducido por Lucía Tennina. Buenos Aires: Tinta de Limón.

- .2010. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Traducido por Stella Mastrangelo. Buenos Aires: Katz.
- Vivescas, Víctor. 2014. “Micro y macro: el problema de la región en la historia de la literatura”. *XII Encuentro internacional de Etnoliteratura*, editado por Rodríguez Javier, 58-70. Pasto: Mundigráficas de Nariño.
- Wolfe, Tom. 2001. *El periodismo canalla y otros artículos*. Traducido por Eugenia Ciocchini. Barcelona: Ediciones B.
- .2000. *El nuevo periodismo*. Traducido por José Luis Guarner. Barcelona: Anagrama.
- .1984. *Elegidos para la gloria*. Barcelona: Anagrama.

Anexos

Anexo 1: Archivo de la Armada Nacional sobre el extravío de Julián Gil. *Perdido en el Amazonas*

Perdido en el Amazonas 9

SOLOAMENTE
LA OFICIOS
ROENTES

OFICIO NAVAL RAPIDO

DE UN CUADRO:	CLASIFICACION	EN R:
ORDINARIO NAVAL <input type="checkbox"/> CORREO AEREO ESTAMPILLADO		
AEREO <input type="checkbox"/> CERTIFICADO		

Señor Mayor I.M.
ENNIO FUENTES VARON
COMANDANTE APOSTADERO NAVAL ARC LETICIA
Leticia.-

FI

RI

IN

PI

CI


JA

SI

UI

POR AQUI

BT.- PRIORIDAD INICIE ALISTAMIENTO COMISION BUSQUEDA
SUBOFICIAL ARC (R) JULIAN GIL TORRES PERDIDO -
DESDE 10 DE FEBRERO AREA RIOS BERNARDO PURE X
TIENESE INFO ESTA EN PODER TRIBU DESCONOCIDA X
REQUIERESE INICIACION OPERACIONES INMEDIATA ES-
TE COMANDO AUTORIZA COSTOS X BT



Teniente Coronel I.M. ELIAS NIÑO HERRERA
Comandante Infantería de Marina

Anexos 2: Comentario de la novela de Quiñones en *Le Temps*, edición de febrero de 1925. Archivo compartido por Raimundo Pinaud

CHRONIQUE BIBLIOGRAPHIQUE

Romans

JULIO QUINONES : *Au cœur de l'Amérique vierge*
(Peyronnet et Cie, éditeurs).

M. Julio Quiñones a vécu pendant quatre ans sur les bords mystérieux du fleuve géant de l'Amérique du sud, l'Amazone. Il a appris la langue des indigènes qui, dans quelques régions, y vivent encore en tribus assez nombreuses. Il s'est mêlé à leur existence. Il a pris part à leurs travaux, à leurs rites et à leurs jeux. Le récit romanesque qu'il en rapporte est plein de détails pittoresques qui donnent une idée singulièrement captivante de ces forêts aux arbres énormes, dont l'humidité constante du sol entretient et magnifie le prodigieux développement.

Une simple histoire d'amour sert de lien à ces tableaux : Moneycuegno, la fille du chef de la tribu, qui a recueilli le jeune Européen Willy, s'est éprise de celui-ci. Mais son père l'a fiancée avant de mourir au guerrier d'une tribu voisine qui les a délivrés des incursions meurtrières d'un jaguar. Trahira-t-elle la parole donnée? Sera-t-elle infidèle aux vieilles traditions ancestrales qui lui interdisent d'épouser un blanc? L'infortunée Moneycuegno, placée entre son amour et son devoir, ne parvient pas à choisir. Elle se donne la mort. Et son ami désespéré, le jeune Willy, se jette à son tour dans le grand fleuve.

Lettres

Anexo 3: Selnich Vivas promueve la palabra dulce de los ancestros

A continuación comparto la conversación que tuve con Selnich Vivas. A través de la misma se pretendió ahondar sobre los diversos elementos que configuran la vida ancestral en la Amazonía colombiana.

Alexis Uscátegui

Quisiera, Selnich Vivas, que habláramos sobre cómo surgió esa primera experiencia en la Amazonía colombiana, donde pudo conocer y aprender del universo cultural de la comunidad Murui-muinai (Uitoto).

Selnich Vivas

Para respuesta a esta inquietud debo mencionar dos espacios contrapuestos. El primer espacio es la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, donde conocí a los maestros Eudocio Becerra Bigidima, Fernando Urbina Rangel y Gabriele Petersen de Piñeros. Ellos tres ya hablaban entre los años ochenta y noventa de la cultura Murui-muinai; sin embargo, no la conocían. El segundo espacio es una biblioteca en Alemania, en el Instituto Iberoamericano de Berlín, donde encontré los libros de Theodor Konrad Preuss, en alemán y en minika, una compilación sobre las grandes obras de la cultura Murui-muinai; dichas obras me motivaron a viajar a la Amazonía colombiana para tener un conocimiento cercano sobre sus tradiciones y su lengua.

A.U.

Pasemos a hablar sobre su novela *Finales para Aluna*. Así como en la literatura existen rótulos de novela policiaca, negra, neoindigenista, telúrica, romántica; entre otras, ¿en qué medida es válido considerarla como una novela indigenista?, y, ¿por qué se podría pensar que en su contenido hay una clave ancestral que permanece latente en la Selva Negra de Alemania?

S.V.

Mi novela fue encasillada como novela negra debido a que un editor de Medellín la leyó y la eligió para ser publicada dentro de la colección de Novela negra. Tampoco diría que es una novela indigenista o neoindigenista como la han llamado, pero sí estoy completamente convencido de que en mi novela no sólo permanecen los elementos

propios de la cosmovisión Murui-muinai, sino que además esos elementos propios de la poesía, del *jagagiai* y el *jagagi* minika, son dinamizadores tanto de la historia de los símbolos del lenguaje como del desarrollo de los personajes y del desarrollo de esa crítica seria o esa contraposición a lo que es el modelo de desarrollo occidental. En mi novela *Finales para Aluna* podemos ver cómo se habita la Selva Negra alemana porque ella está conectada, según los principios de la madre tierra de los murui-muinai, con todos aquellos otros territorios ancestrales y sagrados del mundo.

A.U.

Considero que su *Finales para Aluna* es la única propuesta narrativa del siglo XXI en Colombia que evoca la vida ancestral de los murui-muinai, especialmente de sus prácticas milenarias, como pueden ser las narraciones de largo aliento llamadas *jagagi*, o los cantos de curación conocidos como *ruaki*. ¿Por qué estos géneros son vitales para mantener la sabiduría y el equilibrio en la Amazonía?

S.V.

Jagagi, jagai, bakaki, ruaki, rua, ígai, fakáriya y otros géneros tanto narrativos como poéticos de la cultura Murui-muinai, no son apenas ejercicios de la capacidad y del talento creativo de sus narradores y poetas, sino son, en palabras Murui-muinai, *kirigai*, es decir, canastos de conocimiento y cuando entendemos la literatura como un canasto de conocimiento le asignamos la tarea de preservar la memoria ancestral de los pueblos. En el caso de los pueblos Murui-muinai y de la lengua minika, estamos hablando de cómo, cada género, en cada canasto de conocimiento se almacenan los saberes en torno al cuidado de la madre tierra, en torno al renacimiento de las especies, en torno al equilibrio y a la armonización que se debe guardar, porque la especie humana no es la dueña del planeta, sino es una más de las especies que constituye la naturaleza.

A.U.

Algunos críticos consideran que la representación de las plantas maestras en la literatura hace parte de los estudios conocidos como narcografía o literatura de droga. ¿Cree usted que es ilógico hablar desde dichas posturas sabiendo que la *jibina*, la *yera*, la *farekatofe nairai* y la *una uai* son fuentes de conocimiento que ayudan a sobrellevar el vasallaje occidental y, permiten alcanzar una poética del *Nikai*?

S.V.

La diferencia entre la visión occidental de las plantas maestras que nos aconsejan y la visión ancestral de los Murui-muinai radica, precisamente, en el hecho de considerar la virtud, el talento, el poder, la sabiduría de estas plantas como drogas o considerarlas como parte constitutiva de los saberes de un territorio. En el primer caso entendemos que la planta se transforma a través de procedimientos químicos, es decir, de alteraciones de sus partes biológicas con el fin de explotar económicamente esas nuevas producciones químicas. En el segundo caso, para nosotros las plantas no son narcóticos, no son alucinógenos, no tienen nada que ver con el consumo, la venta y el desarrollo de políticas de exterminio y sometimiento de pueblos a través de la reducción de sus sistemas neuronales, nerviosos, musculares y, quizás intelectuales. Todo lo contrario, las plantas maestras lo que hacen es precisamente recordarnos hasta qué punto la vida es indispensable, la vida es celebrante, la vida es un don que debemos cuidar todos los días, gracias al buen relacionamiento que hagamos con nuestras hermanas mayores que son las plantas, con nuestros hermanos mayores que son las especies animales y con nuestros hermanos mayores que son los seres elementales. De tal modo que aquí no estamos hablando de drogas, sino estamos hablando de espacios pedagógicos, en donde, la comunidad, los abuelos, las mujeres y los niños aprenden a dialogar con las plantas de su territorio.

A.U.

En la portada de *Finales para Aluna* vemos un concepto muy sugerente, se trata de la imagen de una huella dactilar acompañada de la ilustración de un nativo que ha practicado la *tzantza* al frente de una iglesia europea. ¿Estos elementos visuales están relacionados con la escena final de su novela en la que Nımairango es suplantada por una vietnamita para no levantar sospechas de que realmente fue asesinada por Barbara, o también podríamos pensar que hace alusión a una suerte de conquista de la cultura minika en el territorio europeo?

S.V.

En la portada de la edición de *Finales para Aluna* aparece una reproducción de una fotografía de mi piel. Lo que hay allí, es una alusión directa en lo que en la novela se llama el *scalp*, es decir, la presencia viva de una parte del cuerpo de alguien que ha desaparecido. Para los murui-muinai, la literatura es el diálogo con los muertos, con los

ausentes sean ellos futuros o presentes. Obviamente que la presencia de los vitrales de la catedral de Freiburg en la caratula nos hablan de un gesto que se podría llamar el día en que los murui-muinai conquistaron Alemania, el día en que los ancestrales americanos conquistaron a Europa. Este guiño intenta revertir la historia oficial y recordar que América en su gran diversidad colonizó a Occidente, por ejemplo con el tabaco. Sin el tabaco, sin la papa, sin el maíz los europeos hubieran desaparecido como cultura.

A.U.

Desde su poemario *Stolpersteine* (2008) vemos que usted recurre al seudónimo femenino Sveta Aluna, lo mismo en su novela *Finales para Aluna*. Con esto, ¿hay un tributo especial a la mujer en su trabajo literario, o cuál es su intención militante?

S.V.

No solamente hay un tributo al rol de la mujer en la historia de la humanidad; además hay una recusación al lenguaje, porque el lenguaje está habitado por estructuras patriarcales, andrógenas, androcentradas, por estructuras del lenguaje binarias excluyentes que dejan, por lo general, mal librada y estigmatizada a la mujer. Mi intención tanto en la poesía *Stolpersteine* como en *Finales para Aluna* es recordar que en cada uno de nosotros habita un ser femenino y que ese ser femenino se deja transformar y vivenciar cada vez que nos hacemos conscientes de esa presencia. Por cierto, este año (2020) se publicó la segunda edición de *Stolpersteine* y viene acompañada por una frase maravillosa del artista Gunter Demnig, quien fue el creador de las *stolpersteine* en Alemania. Gunter Demnig, dice: “Quien quiera leer debe inclinarse”. Es una manera también de recordar que, dentro de las miles y miles de víctimas que hemos tenido a lo largo de la humanidad —como el exterminio de los judíos, la trata trasatlántica, los indígenas, los campesinos, los pobres, los obreros—, también tenemos una deuda histórica con la mujer que ha sido y sigue siendo asesinada en nuestras culturas.

A.U.

¿Por qué cree que es importante que la academia implemente cátedras relacionadas con los estudios de las lenguas nativas al igual que las literaturas amazónicas?

S.V.

Se trata de un tema estratégico: a qué me refiero: nosotros hemos vivido más de quinientos años de colonización y no solamente colonización política, lingüística, económica, religiosa; especialmente hemos vivido una colonización epistémica. Esa colonización epistémica se encargó de divulgar la noticia de que los saberes ancestrales son inútiles, son inferiores, son incapaces de reportar conocimiento para la salud, para el arte, para la música, para la arquitectura, para la agronomía. Es hora, de que nuestro país entienda que la única manera de explorar una sociedad en paz, una sociedad donde podamos cohabitar, es retornar a esos saberes ancestrales y ponerlos en diálogo, porque tanto la madre África como la madre América (Abya Yala, llamada en lengua gunadule) nos ha heredado un conocimiento maravilloso y fundamental para cuidar nuestras vidas. Ese conocimiento debe estar al servicio, debe estar en los programas de estudio de los universitarios, ese conocimiento debe hacer parte de la formación universitaria tanto en lenguas ancestrales como en prácticas de cultivo, en prácticas sanadoras, en prácticas de relacionamiento, como en prácticas políticas. No creo que nuestra sociedad avance hacia un estar en convivencia, si se sigue despreciando esos saberes ancestrales. Me resulta completamente abismal pensar una sociedad que habita los territorios sagrados de nuestras culturas antiguas y que, sin embargo, no se atiende a la labor de entenderlas, de escucharlas, de dialogar con ellas. Es el momento de cambiar ese enfoque epistémico, es el momento de hablar de un diálogo de saberes real, donde las ciencias en todas sus formas reciban ese saber ancestral que nos permite volver a celebrar la maravilla que es la vida juntas.